LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS
AT URBANA-CHAMPAIGN
q792
G861r
cop.2

very rare

TS
667

WITHDRAWN
University of
Illinois Library
at Urbana-Champaign

The person charging this material is responsible for its return on or before the **Latest Date** stamped below.

Theft, mutilation and underlining of books are reasons for disciplinary action and may result in dismissal from the University.

UNIVERSITY OF ILLINOIS LIBRARY AT URBANA-CHAMPAIGN

MAR 24 1972

MAY 28 1976

L161—O-1096

Das russische Theater

Joseph Gregor / René Fülöp-Miller

Das russische Theater

Sein Wesen und seine Geschichte mit besonderer Berücksichtigung der Revolutionsperiode

Mit 48 bunten und 357 einfarbigen Bildern

Amalthea-Verlag
Zürich · Leipzig · Wien

Methodischer Teil

Die vorliegende Untersuchung verfolgt den Weg des aufnehmenden theatralischen Betrachters, in dessen Bewußtsein zuerst die künstlerischen Mittel der Szene gelangen und der sie erst nach ihrer Wirksamkeit zum Anlasse der Spekulation über ihre Zusammenhänge und Gründe macht. Es wird sich demnach der *methodische Teil* der Untersuchung unter Enthalt aller privaten und gesellschaftlichen Funktionen des Theaters rein mit der *Analyse der Mittel künstlerischer Darstellung* zu befassen haben, also mit dem Aufbau des Theaters in sukzessiver Folge der Geschichte, mit den Bühnenformen unter jener starken Berücksichtigung visuellen Moments, unter dem die ganze gegenwärtige Kunst steht, mit ihrer dramaturgischen Auswertung, mit der Zusammenfassung der Leistungen, der Tätigkeit der Regie. Große Einzelleistungen der Schauspielkunst für sich fallen nicht in seine Methodik, ebensowenig wie sein am weitesten gespannter Zusammenhang mit geschichtlichen, sozialen, gesellschaftlichen Erscheinungen.

Der Verzicht auf diese konnte hier um so leichter werden, als der vortreffliche Kenner dieser Zusammenhänge, die beim Theater unseres Themas stärker sind als irgendwo, sie zum Gegenstande seines *historischen Teiles* des vorliegenden Buches macht. Es obliegt mir, Herrn René Fülöp-Miller für den Vorantritt des der Theaterwissenschaft als solchen gewidmeten Teiles an dieser Stelle zu danken und für manche bedeutende Förderung, die auch meine Untersuchung an dem Reichtume seines in freundlicher Weise beiden Teilen zugänglich gemachten Bildermaterials gefunden hat.

Mein Dank gebührt ferner vor allem jenen Stellen, die meine Studienreise nach Rußland und die Sammlung des Materials zum vorliegenden Buche gefördert haben, insbesondere der Generaldirektion der Nationalbibliothek in Wien, deren Theatersammlung auch für solche Studien an allererster Stelle steht und dem Herrn österreichischen Gesandten in Moskau, Otto Pohl. Ich danke ferner der Akademie für Kunstwissenschaften in Moskau die warme Aufnahme gelegentlich meines dort über den Stand der Theaterwissenschaft in Deutschland und Österreich gehaltenen Vortrages, sowie der Gesellschaft zur kulturellen

Verbindung mit dem Auslande in Moskau für viele zweckdienliche Unterstützung, namentlich aber den Herren A. Bachruschin (Moskau), M. Larionoff (Paris), V. E. Mayerhold (Moskau) und A. Taïroff (Moskau), die mir durch persönliche Teilnahme und Wärme die Einsicht in ein neues, großartiges Gebiet unserer Wissenschaft vermehrt haben.

Denselben Ausdruck muß ich hier auch an meine verehrte und liebe Frau, Felizitas Gregor, richten. Ich danke ihr nicht nur die glänzende Organisation dieser Reise, die es mir erlaubt hat, mich ausschließlich den Studien zu widmen, sondern auch die Verwaltung und Beförderung eines großen Teiles des unersetzlichen Materials bei der Heimreise aus Rußland.

Wien, Sommer 1927

Joseph Gregor

Kurven des theatralischen Geisteslebens — Systematische und Spezialarbeit

Das russische Theater tritt als letztes seiner Gattung ins europäische Bewußtsein. Schon um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, also vor den Anfängen der modernen Theaterwissenschaft, wurden große Gruppen, wie etwa die des griechischen, des englischen oder französischen Theaters als zusammengehörend empfunden. Besonders in dem ersten Beispiel erleichterte die geschichtliche Abgeschlossenheit den Vorgang sehr: so unterschied man eine dithyrambisch-chorische Frühzeit, ein allmähliches Abgleichen und Abschrägen der Formen, mit fortwährendem Durchdrängen der Individualitäten des Dramas durch den Chor, im sogenannten klassischen Zeitalter, und eine Wiederauflösung dieser gewonnenen reinen Formen zugunsten der Musik, des Mimus, schließlich der konversierenden neueren Komödie im hellenistisch-römischen Zeitalter. Die historische Abgeschlossenheit dieser Epoche erleichterte es, ihr Theater in das gesamte Bild des Geisteslebens einzuflechten. Ganz anders erschien der Ablauf, wenn man ein nur relativ abgeschlossenes Thema, zum Beispiel das des englischen Theaters, betrachtete. Auf einem Unterbau des religiösen und profanen Dramas, wie er für ganz Europa etwa gleiche Voraussetzung war, erhob sich dort unvermittelt die gewaltige Protuberanz des Kunstdramas um die Wende des XVI. Jahrhundertes. Was auch an Varianten von den drei folgenden hinzugebracht worden ist, von den Italienern und Spaniern im XVII., von der Oper im XVIII., von den Gastspielen im letzten Jahrhunderte — die unmittelbare, autochthone Stärke des Theaters ist nie wieder erreicht worden. — Ein ganz unabgeschlossenes Beispiel wie das des französischen Theaters bildet wieder einen anderen Anblick: ein viel langsameres Anschwellen zum sogenannten klassischen Höhepunkte, immerfort von Ressourcen aus dem Volkstheater gespeist, bis sich dann im XIX. Jahrhunderte, unter fortwährender Rückläufigkeit, die Kurve senkt. Den romanischen Ländern scheint überhaupt ein starkes Verweilen und auch eine längere Vorbereitungszeit eigen zu sein, als den andern: das beste Beispiel ist die Landschaft der sprichwörtlichen Theaterbegabung: Italien, das lange keinen so absoluten Höhepunkt kennt wie England oder Frankreich, aber eine äußerste Stetigkeit im Festhalten: sowohl Commedia del'arte als Festzug als große Oper halten sich Jahrhunderte. Es scheint aber doch nicht, daß die hier beobachteten Kurven einzig von der nationalen Psychologie abhängig sein würden, denn sonst könnte das spanische Beispiel mit seiner Erhebung

im XVII. Jahrhunderte und mit seinem allmählichen Abgleiten dem englischen nicht so ähneln. Es begegnen sich darin, wie im Gebiete des Theaters überhaupt, sehr viele Motive, die aus dem literarischen, dem bildnerischen, ja sogar aus dem wirtschaftlichen und politischen Leben herrühren. So wird es auch kommen, daß einer solchen Untersuchung über die Intensitäten des Theaters sich das deutsche Beispiel stets als das grandioseste und feingeschichtetste darstellen wird, in seiner unendlichen Aufteilung auf Landschaften, Einflüsse und sogar einzelne Theater, in seinem ruhelosen Auf und Ab des Interesses, der Begabungen, der Leistungen, der hemmungslosen Bewunderung wie der leidenschaftlichen Verurteilung, eine sehr heftig ausschlagende Wellenlinie bis in unsere Tage.

Je mehr die Theaterwissenschaft sich ihrem Ziele nähern wird, durch Abscheiden von dem literarischen, von dem bildnerischen und andern Grenzgebieten eine selbständige Entwicklungsgeschichte zu bieten, desto wichtiger wird auch das methodische Herausarbeiten dieser Entwicklungslinien, dieser Kurven des theatralischen geistigen Lebens werden. Wir konnten es bereits mit Freuden feststellen, daß trotz der erst kürzlich erfolgten Loslösung unseres Wissensgebietes aus anderen Kreisen, es doch schon gelungen ist, auf jene berichtigend hinüberzuwirken; wie insbesondere hinsichtlich des antiken Theaters auf das antike Drama, des religiösen Theaters der Frührenaissance auf die zeitgenössische Malerei, des Barocktheaters auf die Literatur des XVII. Jahrhunderts und viele solche Beispiele mehr. Dazu kommt die ganz entschiedene Tendenz, von den Gesamtdarstellungen zu den Einzeluntersuchungen wieder zurückzuschreiten, was eine immer größere Spezialisierung innerhalb des Systems verbürgt. Nicht nur also Systeme des gesamten Theaters, sondern möglichst viele Einzeluntersuchungen nach Völkern, Literaturen, Landschaften, Städten, Theatern, nach historischen Abschnitten statt ganzen kontinuierlichen Geschichten, und möglichst bis zur Einzelmonographie über die individuelle Erscheinung oder Bewegung herab.

Hypothese eines mittelalterlichen Theaters — Spätere religiöse Formen — Wandertruppen und beginnende Autochthonie

Es kann sich in beiden Rücksichten, sowohl hinsichtlich des methodischen Herausarbeitens einer Entwicklungskurve, als in der monographischen Auswahl eines Themas unmöglich ein besserer Vorwurf geben, als jener, von dem nach unseren einleitenden Worten behauptet worden ist, daß er als letztes der Gattung ins europäische Bewußtsein trat: *das russische Theater*. Es fehlt im europäischen Bewußtsein der stärksten Entwicklungszeit, den Jahrhunderten XVI und XVII, gänzlich, weil es sich nicht an den attisch-italienischen Kulturkreis anschließt, sondern dem orientalisch-byzantinischen angehört. Die von jenem bezogene Blüte des Barockzeitalters konnte das russische Theater daher unmöglich mitmachen, die großen südwestlichen Träger, etwa die Jesuiten, die englischen Wandertruppen, die Tradition des Vitruv und Terenz usw. fehlten hier völlig. Es war das erste starke Moment und zugleich Verhängnis des russischen Theaters, daß der Mimus in Byzanz

untergegangen war; gesetzt, es hätte sich eine Traditionslinie nicht nur nach West und Nord, sondern auch nach Ost und Nord fortgezogen, so hätte Rußland schon in der Zeit der Blüte seiner alten Malerei und Architektur — wir kennen heute den periodischen Ablauf genau genug, um sogar zu behaupten: etwa ein halbes Jahrhundert nach der Periode von Nischnij Nowgorod — eine Blüte des Theaters erleben müssen. Eine Blüte in der Art unseres mittelalterlichen Theaters — wobei es uns freilich nicht unbekannt ist, daß die literarischen und kulturellen Verhältnisse hier empfindlich dagegenstanden, die ja immer eine gewisse Vorbereitung des Theaters gewähren müssen. Der Hauptgrund aber lag darin, daß das orientale Christentum einen vorwiegend epischen Charakter seiner Liturgie in sich trägt, während das okzidentale vom Drama überquillt. Man denke daran, daß hier alles getan ist, den zentralen Vorgang, die Messe, rasch, plastisch, übersichtlich, sichtbar gegliedert zu gestalten, ihm soviel theatralische Elemente einzuflößen, als irgend möglich ist, während der Vorgang dort verhüllt, hinter Bildern, Symbolen und Gesängen zurückgezogen und vor allem von bedeutend größerer Länge und geringerer Übersichtlichkeit ist. Eine Erscheinung, daß aus Partieen rein gottesdienstlichen Charakters das Drama förmlich aufspringe, wie bei uns die Gestalten der Heilsgeschichte aus dem vierzigstündigen Gebet, ist dort nicht nur ganz unbekannt, sondern widerläuft dem Sinne orientalischer Religiosität. Man muß absehen von jenen das Theater fördernden Formen der Frömmigkeit, die in den katholischen Ländern bis auf den heutigen Tag wirksam geblieben ist, absehen von jener das Theater ausstrahlenden Frömmigkeit, die die heilige Geschichte am liebsten sichtbar macht, in Fleisch und Blut übersetzt.

Wenn es trotzdem im XVII. Jahrhundert ein religiöses russisches Volksschauspiel gibt, so ist dies *Sache der Folklore* und nicht Sache der Religion. Eine theaterfreundliche Tendenz der Kirche steht diesen Produkten vollständig fern, das westliche System gegenseitiger Förderung, seitens der Kirche mit den Mitteln und seitens des Theaters mit den Zielen, ist hier unbekannt. Demnach ist das uns vorliegende „Spiel von der Geburt“[1] eine episch-prosodische Erzählung der Weihnachtslegenden, nicht mit dem Bedürfnisse praktischer körperlicher Gestaltung, kaum mit dem des Dialogs. Diese Halbform des Theaters zu einer Zeit, da das Jesuitendrama große Dichter hervorrief und in ungeheurer Entfaltung und Pomp auf dem Höhepunkte war. Die Erinnerung eilt zurück zu den italienischen Rappresentazione des XVI. Jahrhunderts, die zwar keinen Erzähler mehr haben, aber in der ganz undramatischen epischen Stanzenform verlaufen, denen sich die szenische Bemerkung als äußerliche Zutat anschloß: „Der Engel öffnet die Himmelstür und spricht“, „es antwortet die Mutter“, „das Folgende der Sohn“, und dergleichen, worauf sich in einigen Stanzen die Erzählung entrollt. Auch dies ist gegenüber der ein Jahrhundert jüngeren russischen Form noch viel zu heftig dramatisch, man muß vielmehr, um eine westliche Parallele zu finden, bis zu jenen erzählten französischen Mysterien des XVI. Jahrhunderts zurückgreifen, die wir geneigt sind, als die verbliebenen Argumenta der großen gespielten französischen

[1] Piesny razlitchnonij, Mystère de la nativité, Bibl. Nat. Paris, Cat. Teste (Suite Martinoff) 52.
Über die Stoffe vgl. auch das vorzügliche Werk von W. R. S. Ralston, Russian Folk-Tales, London 1873, woselbst eine glänzende Übersicht der so charakteristischen dramatischen Volksmythologie (Märchendialoge).

Mysterien des Mittelalters anzusprechen[1]. Für den Fall, daß diese Parallele anerkannt wäre, erkennen wir die erste methodische Handhabe für die Erfassung des russischen Theaters: hier aus dem Volksbewußtsein schüchtern aufkeimende Theatralik, von der religiösen Materie angezogen, aber von der Kirche abgestoßen; dort ein Verhärten von Formen, die längst schon früher lebendig waren, die eigentlich ihre größte Entfaltung, ihren Ehrgeiz schon hinter sich haben[2].

In eine Ebene mit dieser primitiven Dichtung ist jedenfalls das religiöse *Puppentheater* zu stellen, das in einem kostbaren Stück des Theatermuseums in Moskau[3] bewahrt wird (Fig. 1) und eine zeitlich und örtlich fast unbegrenzte Dauerhaftigkeit und Verbreitung haben soll. Das Spielhaus zeigt zwei Bühnen und einen turmartigen Altan übereinander, auf denen tatsächlich Welt, Himmel und Gottvater auf die gleiche Weise angeordnet sind, die lange für das westliche Mysterium angenommen und später so gründlich widerlegt worden ist. Sehr seltsam ist die Dreitürigkeit der beiden Bühnen, die jedoch nur einem technischen Zwecke entgegenkommt: es verläuft nämlich eine etwa 1 cm breite Spielritze von der einen Seitentür im Bogen an der Mitteltür vorbei zur anderen Seitentür; durch diese Ritze werden an Handhaben, die von unten zu bedienen sind, die Puppen durchgezogen. Da auf diese Weise stets nur sehr wenig Personen, und diese nur in einer Linie, auf der Bühne sein könnten, gibt es Seitenstraßen, wie Geleiswechsel, die ein Ausbiegen der Figur zur Seite ermöglichen, um eine andere vorbeizulassen. Auf unserer Figur verkündet der Engel soeben von der Höhe des Himmelsaltans, der ganz wie die umlaufende Galerie eines russischen Bauernhauses gebildet ist. Es wird sodann unten Herodes erscheinen, um auf dem bereitstehenden Thronsessel Platz zu nehmen, das ihn begleitende Gefolge wird nach links ausweichen und die dort stehenden Stühle einnehmen, um den Boten oder die Mutter mit dem Kinde vorbeizulassen usw. Immer vollzieht sich der Ablauf von Türe links nach Türe rechts, also in jener Hauptblickrichtung, der, vermutlich vom Schriftlaufe und der Tätigkeit der rechten Hand kommend, auch auf dem Theater aller Zeiten eine wesentliche Bedeutung vorkommt.

Ohne die methodische Bedeutung dieser Puppentheaterform überschätzen zu wollen, haben wir hier doch zweifellos ein sehr schön ausgebildetes Beispiel einer Bühnenform mit Vertikalteilung vor uns. Bedeutend einfacher, als die uns bekannten, insbesondere das englische, verzichtet dieses auf jede Verbindung zwischen den beiden im Niveau verschiedenen Bühnen, die ja für eine Puppenbühne auch überflüssig gewesen wäre. Wesselofsky, in seiner sonst noch immer vorzüglichen Übersicht über die ältesten russischen Bühnenformen, kennt das Beispiel noch nicht, er beschreibt, wenngleich unanschaulich,

[1] Le tres excellent et sainct mystere du Vieil testament par personnages ouquel sont contenues les hystoires de la bible. Paris 1542. Es ist eine dramatische Umschreibung der Bibel in strenger Folge von der Genesis ab, mit der charakteristischen Hervorhebung der geeigneten Themen, David und Goliath, Urteil Salomonis, Judith, Joseph, Esther. Kein Erzähler, reguläre dramatische Form mit kurzen szenischen Bemerkungen, gereimter Achtsilber.

[2] Tatsächlich neigen wir dazu, insbesondere über die jüngsten (Cohen) edierten Livres de conduite, anzunehmen, daß unsere gesamten in die Literatur übergegangenen Mysterien Abschwächungen der ursprünglichen, blutvoll theatralischen Form gewesen sein müssen. Es ist möglich, daß das Mittelalter theatralisch ungleich stärker erschien, als die meist erst Jahrhunderte später aufgezeichneten Texte vermuten lassen und daß wir hier dieselbe Abschwächung des lebenden Theaters vor uns hätten wie hinsichtlich des Kunstspieles der improvisierten und späteren aufgezeichneten Form.

[3] Museum Alexander Bachruschin, zit. Mus. Bachr. Moskau.

ein viel einfacheres Puppentheater der holländischen Puppenspieler (Kluchten) in Rußland[1]. Erstaunlicherweise aber trifft unser Beispiel, das ja viel später bekannt geworden ist als Wesselofskys Untersuchung, völlig auf die von ihm gegebene Schilderung Abrahams, des Begleiters des Moskauer Metropoliten zum Konzil in Florenz zu (1437), der auf dieser Reise in Lübeck den starken Eindruck einer religiösen Schaubühne empfing, was auf Rußland nicht ohne Wirkung war[2]. Leider wissen wir nichts von der Bühnenform, auf der sich das deutsche Theater des Zaren Alexei Michailowitsch an jener denkwürdigen Eröffnungsvorstellung vom 17. Oktober 1672 vollzog; da es aber zugleich den Sieg des westlichen, vorerst deutschen Einflusses bedeutete, dürfte auch die Bühnenform, wie im obigen Beispiel, importiert worden sein. Wenigstens passen alle Stücke des Pastors Grigori auf die deutsche Schulbühne zu Anfang des gleichen Jahrhunderts, die also mit einer Verspätung fast eines halben hierhergelangt sind. Esther, Berlaam und Josaphat, Joseph sind die ersten Vorwürfe, das erste ureigene Motiv des westlichen Schultheaters, das andere aus der italienischen Rapprezentazione stammend[3], das dritte ein eiserner Bestand russischen Theaters bis in unsere Tage. Am interessantesten ist aber der große Procès du paradis, mit dem ein Mysterium mit jener Verspätung, die wir oben (S. 13), für diese Dramenform auch in autochthoner Erscheinung entwickelt haben, das Theater von Moskau erreicht. Der Verbrauch von Stoffen ist stupend, wenn berücksichtigt wird, daß nur wenige Jahre später auch die englischen Komödianten Moskau in Transformierungen erreichen, womit die lustige Person als originaler Pickelhering oder übertragener Susakim sich in Rußland einstellt. So findet sich auch Marlowe höchst seltsamerweise vor Molière ein, der erst unter dem nächsten, weit weniger theaterliebenden Zaren Feodor seinen Einzug feiert — seltsamerweise mit jenem Médecin malgré lui, der gleichfalls bis heute fast unverändert beliebt geblieben ist.

Den geradezu in großartiger Weise ansteigenden fremdländischen Einfluß unter Peter dem Großen zu schildern, ist nicht der Zweck dieser Untersuchung. Nun wird die zusammengewürfelte Truppe der biederen Moskauer „deutschen Slobode" durch Wandertruppen ersetzt, die systematisch bezogen sind. Es ist eine einzige Reihe des ansteigenden Kosmopolitismus, für den die Namen Kunst, Mann, Fürst und schließlich die denkwürdige, mit solchem Mißgeschick gelohnte Expedition unserer Neuberin (1740—41) und selbst nach ihr noch des Schauspielerprinzipals Ackermann, charakteristisch sind. Es blieb nicht bei den Deutschen, auch die schon früher gern gesehenen Holländer und sogar Tschechen sind belegt. Dem entsprach ein äußerst buntes Repertoire, in dem sich der Hanswurst einträchtig neben Molière (der Sammlung Histrio gallicus), Hans Sachs (Hekastus, desgleichen der des Macropedius) neben dem durch einen ausnahmsweise theaterfreundlichen Kirchenfürsten in Tobolsk aufgegriffenen Everyman vorfindet. Und zugleich, vollkommen übereinstimmend mit dem schon mehrfach angezogenen Weg des Mysteriums, erreicht dieses die autochthone Dichtung mit den geistlichen Dramen Dmitri Rostowskis, insbesondere

1 Wesselofsky, Deutsche Einflüsse auf das alte russische Theater von 1672—1756. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte. Prag 1876. Einl.

2 A. a. O. S. 8.

3 Auch als Kunstdichtung von Bernardino Pulci, Florenz 1558.

dessen „Reuigen Sünder", der die östlichste Verpflanzung des Jedermannstoffes darstellt[1]. Daß nun plötzlich, und zwar wieder mit einem Intervall von einem halben Jahrhundert, auch die großausgestattete Allegorie jesuitischer Herkunft in Rußland nicht fehlt, kann uns kaum mehr wundernehmen.

Die Erscheinungen sind so deutlich, daß sich zusammenfassende Worte über deren methodischen Wert beinahe erübrigen. Was bei uns innerste gesellschaftliche und auch wirtschaftliche Notwendigkeit des Theaters war, bedauerlich an sich, erst nachträglich durch die Bildung großer Persönlichkeiten gerechtfertigt, die *Wandertruppen,* hier mußte es mit dem Aufwand bedeutender Kosten künstlich erzeugt werden. Dies wäre sinnlos, wenn nicht ein riesiger Bedarf entgegengestanden wäre; ganz entsprechend dem riesigen Konsum von fremden Stücken. Eines der Axiome russischen Theaters, die ungeheure *dramatische Aufnahmsfähigkeit* des Publikums beim *Mangel einer Literatur,* zeigt sich schon hier. Est ist immer gut, sich zu erinnern, daß die Ackermannsche Truppe, aus der der große Schröder wie Ekhof hervorgingen, nichts weniger als fünf Jahre in Rußland gespielt hat, womit das Repertoire Racine und Corneille, Holberg und Goldoni, schließlich die Jugendstücke Lessings erreicht. Es geschah dies aber bereits unter dem Widerspruch einer nationalen Richtung, die schon unter Peter den Großen nicht geschwiegen hatte, neuerliches Zeichen eines charakteristisch russischen Gedankens, der immer nur aus der Anziehung und Abstoßung, aus der *Reperkussion des Auslandes* leben kann.

Zeitgenössische Festliteratur

Eine Probe auf diese Wahrnehmungen kann auf einem Gebiete gemacht werden, dessen Wechselseitigkeit mit dem des Theaters stets die beste Überprüfung erlaubt. Mindestens its die Auffassung, daß die Festliteratur die des Theaters ergänze, noch unbestritten[2]. Gerade aus den Tagen der theaterfreudigen Zarin Anna hat sich ein hervorragendes *Festzugdenkmal* erhalten[3] und es müßte mithin darin die beste stilistische Überprüfung liegen, wieviel in dieser aristokratischen Kunst, die um die gleiche Zeit im übrigen Europa einen Höhepunkt erlebte, autochthon und wieviel als importiert anzusehen ist. Bekanntlich entwickeln sich sowohl in Frankreich als in Österreich, trotz der einheitlich italienischen Wurzel und meist auch trotz der italienischen Meister dieser Kunstübung ganz landeigene Stile, hinsichtlich des russischen Beispieles aber kann bestimmt gesagt werden, daß, falls nicht die umgebende Architektur und einige Privataltertümer verrieten, wo wir uns befinden, das ganze Buch auch in jedem anderen mittleren Zentrum dieser Kunstübung, etwa in Stockholm, Dresden oder Stuttgart, hinüberversetzt zu denken wäre. Nicht einmal hinsichtlich des Kostüms — mit einziger Ausnahme desjenigen der Geistlichkeit — ist irgend etwas charakteristisch Russisches zu erblicken. Das Buch bezeichnet also den vollen Sieg

[1] Wesselofsky a. a. O. S. 61. Bei Rostowski ganz als Allegorie, der Mensch im Sünderkleide, um den gute und böse Geister streiten. In dem Maße, als den ersteren der Sieg winkt, fällt ein Stück des Kleides nach dem anderen ab, bis der Mensch im reinen Büßerhemde verbleibt. Beim Metropoliten von Tobolsk mit bedeutend schärferer Charakterisierung.

[2] Gregor, Szenische Wiener Kunst I (Wien 1924), S. 40 et plur. l.

[3] Umständliche Beschreibung der Hohen Salbung und Krönung (usw.). Anna Ionnawna (usw.). St. Petersburg 1731. Fig. 8, 10.

des spanischen Zeremoniells, das sich bei näherem Vergleiche in einer nicht uninteressanten Weise mit der orthodoxen Liturgie vermischt. Alle Zurüstungen aber, die nicht rein kirchlichen Charakters sind, die Aufzüge und Festtafeln, die Feuerwerke und Festgerüste, bis zu den Volksbelustigungen herab, in denen sich doch zumindest ein landständiger Gedanke auszuprägen hätte, sind rein dem Zeitklischee entlehnt. Im Vergleiche zu den übrigen europäischen Dokumenten dieser Kunst kann übrigens von einer Zurückhaltung gesprochen werden, wie sie im Westen erst zu Ende dieses Jahrhunderts erreicht worden ist[1].

Theater und Ikonenmalerei — Theater und Miniaturistik

In einer großen Antithese verlassen wir nunmehr das Gebiet ausländischer Endosmose, um uns einem anderen zuzuwenden, das ganz im Gegenteile stets als das typisch landeigene und -eigentümliche gegolten hat. Der Gedanke, die charakteristischeste Form der autochthonen *Malerei,* also die Linie, die von der griechischen Buchmalerei über die russische Ikonenmalerei zur späteren slawischen Buchmalerei führt, mit dem Theater in Verbindung bringen zu wollen, mag überraschend sein, hat aber bereits bei seiner ersten Äußerung das Interesse der Fachleute gefunden[2] und verliert bei näherer Beschäftigung viel von der Kühnheit, zwei anscheinend so fern liegende Größen einander nähern zu wollen. Ich habe mich hier zunächst auf eine vorangegangene große Literatur zu berufen, die es hinsichtlich des westlichen Beispieles niemals erstaunlich gefunden hat, von rein malerischen Denkmalen auf das zeitgenössische Theater zu schließen[3] und ich glaube mich diesen Untersuchungen auch selbst, und gerade hinsichtlich der Miniatur, nicht ganz erfolglos angeschlossen zu haben[4]. Unwidersprochen scheint mir auch heute noch ein Schluß, der von einem Mosaik des XIII. Jahrhundertes auf das Bühnenkostüm geführt hat[5], trotzdem für diese Zeit von Theater nicht gesprochen werden kann. Der Vorhalt, daß das tertium comparationis, das Theater, bei diesen Schlüssen fehle, kann allerdings ebenso für das russische Beispiel gelten, wobei nicht geleugnet werden kann, daß bei bildlichen Darstellungen des Westens vom XV. Jahrhunderte ab die Überprüfung bei weitem leichter ist.

Neben diesen kurzen apologetischen Bemerkungen dürfte aber doch unbenommen bleiben, daß das Vorstellungsmaterial, mehr noch, das Formenmaterial, aus dem bildende Kunst und Theater schöpfen, in allen Fällen ja dasselbe sein muß. Wenn in den Jahrhunderten XV. bis XVIII. wie wir es durch die fortschreitende Forschung heute klarer sehen, ein ungeheurer bildnerischer Formenschatz angesammelt wird und auf der anderen

1 Vgl. Gregor a. a. O. Anm. 172.

2 Die leider unterbliebene russische Theaterausstellung der Nationalbibliothek in Wien (1927) hätte es zum Zweck gehabt, diesen Vergleich in einer größeren Nebeneinanderstellung näher auszuführen. Ich danke bei einleitenden Arbeiten vielfache Anregung und vielfaches Interesse den Herren Prof. Dr. J. Strzygowski in Wien und Prof. Dr. O. Wulff in Berlin.

3 Ich nenne nur die Forschungen über das Bühnenkostüm von Böhn und die über die Theaterdekoration von Niessen. Die jüngst abgehaltene wissenschaftliche Woche auf der Theaterausstellung in Magdeburg berührte das Thema häufig, besonders im Vortrage über Renaissance- und Barockdenkmäler von Prof. Dr. G. Fischel (Berlin).

4 Wr. Sz. I, A. K. I, Anm. 20 und II, Anm. 46ff.

5 Gregor a. a. O. II, S. 39.

Seite das Theater fehlt, um ihn zu nützen, das Theater vielmehr importierten Bahnen folgt, so dürfte der Schluß zulässig sein, daß eine ungeheure theatralische Expansion nur darauf warten wird, um aus ihrer Zurückgedrängtheit ans Tageslicht zu brechen. Es wäre dies — unter vielen — eine Erklärung für die Expansion des russischen Theaters vom Ende des XIX. Jahrhundertes ab, und diese um so stärker, je mehr westliche Formen und Fesseln fielen. Dieses Moment kultureller *Schwingung und Ablösung* scheint uns stärker als die wenn auch im günstigen Sinne hinzutretenden politischen und sozialen Momente.

Aus gemeinsamer griechischer Wurzel löst sich die Malerei des christlichen Orients gleich von Anfang an fest und selbstbestimmend ab. Sie hat nicht die Weltbeobachtung und Weltfreude ihrer westlichen Gefährtin, die schon nach wenigen Jahrhunderten eine ganze Fülle von Vorwürfen meistert, über das Mosaik zum Fresko, zum großgespannten Tafelbild und zur Miniatur zurück, das Weltall im Kerne enthaltend. Der Gegenstand der orientalisch-christlichen Malerei ist bedeutend enger: das *Heiligenbild*, eng bestimmt und eng gerahmt, und das *Buch*. Auch die Motivik ist begrenzt: der Heilige als Porträt oder ein knapper, leichtfaßlicher Vorgang. Dies veranlaßte sofort große Knappheit, aber Prägnanz der Mittel: die Gestalt ist eindeutig in der Haltung, entweder schreibend oder betend, meist in Anhörung der Gottheit. Die Notwendigkeit, diese Zustände für jedermann auch darstellerisch eindeutig zu machen, veranlaßte jene Brechung, Faltung, fast Knickung der Figuren, der keinerlei harmonische Weichheit des Westens anhaftet. Die Farben müssen leuchtend sein, um in den Labyrinthen der Klöster und in der Düsterkeit der Fläche vor der Ikonenwand zu wirken, es gibt keine weichen Farbmischungen, wie in Italien um die gleiche Zeit angestrebt, sondern hart aufeinanderfolgende Skalen. Verschwenderisch ist der Gebrauch des *Goldes* als letzte denkbare mystische Erhöhung des Bildes, die sich in Italien nach Ablauf der Frühzeit erübrigte, weil die Natur selbst jene erhöhenden Funktionen übernahm. Es gibt keine Kunst des Hintergrundes, denn Hintergrund ist immer wieder das Kloster, also ein byzantinisches Bauwerk auf schlanken Säulen, mit den charakteristischen, Theater und Buchkunst gleich hartnäckig durchziehenden Türen, mit goldenen, willkürlich verzogenen Kuppeln und Gewölben (Fig. 36, 134). Die Natur fehlt oder ist auf ein Minimum reduziert — als die Kunst, etwas Allbekanntes mit mystischer Gewalt immer neu und immer überraschend zu sagen, stellt sich die griechische Buchmalerei dar[1].

Bedeutend umfassender, populärer, weitgespannter im Vorwurf, aber von derselben harten Askese der Mittel, verfolgt die Kunst der *Ikonenmalerei*[2] ihre ungeheure, über Jahrhunderte gespannte Geschichte. Längst ist es nicht mehr der einzelne Heilige, der Vorwurf steigt bis zu sehr figurenreichen Bildern. Aber noch immer bleibt fast am großartigsten

---

[1] Hans Gerstinger, Die griechische Buchmalerei, Wien 1926. Zu unserem Thema insbesondere XX (Evangelist Johannes), Suppl. gr. 128, 1b, XXIII, Hist. gr. 53, 1b (Niketas Akominatos) und XXIV, Hist. gr. 53, Fol. 1b (Kaiser Alexius Murzuphlos). Das Werk höchst verdienstvoll in der Darstellung und in den ausgezeichneten Reproduktionen. Zur byzantinischen Seite des Themas außerdem: J. Ebersolt, La miniature byzantine, Paris 1926 und als ältere lit. Ergänzung N. Kondakoff, Histoire de l'art byzantin, Paris 1886. Neuestens, leider noch Abschluß dieser Untersuchung: Derselbe und Ellis H. Minns, The Russia Icon, Oxford 1927.

[2] Nach vorangegangenen vortrefflichen Arbeiten von F. Halle erreichen wir die grundlegende, prachtvolle Publikation von O. Wulff und M. Alpatoff, Denkmäler der Ikonenmalerei, Dresden (1925). Hier ist es zum ersten Male gelungen, der entlegenen Kunst meisterhafte Neugestaltung zu verleihen. Leider mußten sich die farbigen Beispiele auf das Berliner Material beschränken, so unumgänglich die Farbe, wie wohl unsere vorliegende Untersuchung zeigen wird, für die russische Kunst auch sei.

die einzelne Gestalt des Anbeters, langproportioniert, hintergrundlos, über dem in oberer Bildecke das kugelige Enigma (Gott, Wolke) schwebt[1] (Fig. 137). Es gibt gleichwohl figurenreiche Gestaltungen großer dramatischer Prägnanz, die Verkündigung mit äußerster Ausdruckskraft des Seelischen beider Gestalten[2], das Entschlafen Mariä mit auf wenige Linien zusammengefaßtem Ausdruck[3] (Fig. 133), die Erweckung des Lazarus als Erscheinung[4], die Verklärung[5]. Ein Beschreiben dieser Kunst ist fast unmöglich, weil sie im kleinsten Raum geschlossene Mystik ist. Beim letztangezogenen Stücke ist auch wieder von einer Kunst des Hintergrundes die Rede, es ist der bekannte, gefaltete Stein- und Wiesenboden der griechisch-byzantinischen Malerei, der kubisch oder treppenartig ansteigend, eine der stärksten Konstruktivismen primitiver Kunst darstellt (vgl. Fig. 300). In der Mitte oben Christus in der runden Gloriole, für die Propheten sind zwei Vierecke rechts und links ausgespart, die Jünger liegen in einem Dreieck zu Füßen des Bildes. Schon eine geringfügige Höher- und Tieferstellung der Figur trägt beim enggedrängten Orts- und Seelenraum dieser Kunst vollendet den gewünschten Ausdruck, ihr *räumlicher Symbolismus* ist vollkommen. Bei der Höllenfahrt[6] sinkt die kreisrunde Gloriole mit der Gestalt Christi bis in den Vordergrund herab, während der „kubistische" Fels sich im Hintergrund schier unabsehlich auftürmt (in Wahrheit fünfzehn kleine Farbfleckchen, Fig. 42). Rechts und links, zwei dunkle Gruppen, von denen die beiden flankierenden Gestalten aus kompositionellen Gründen knien, die Propheten. Und ein langgestrecktes, aus Stein gerissenes, schwarzes Dreieck: der Schlund der Hölle. Nur um ein drittes, noch abstrakteres Beispiel nennen und keineswegs den Motivenschatz dieser unerschöpflichen Kunst auch nur im mindesten voll andeuten zu können, finde jene Himmelfahrt des Elias (Fig. 5) hier Erwähnung, der von Engeln gesäumten kreisrunden Himmelsgloriole zu, im Zentrum des Bildes das Flammenrad *(Rad ist gleich Wagen)*, von fast unsichtbaren, schlankbeinigen Rossen gezogen, unten die Aufnahme des toten Heiligen durch den über ihn gebeugten Engel, inmitten einer andeutenden Felsen- und Baumlandschaft.

Schon die hier angewandte Betrachtungsweise, mit der wir keineswegs den bestehenden kunstgeschichtlichen Methoden etwas Neues hinzuzufügen beabsichtigen, zeigen an, daß wir auf ein Herausarbeiten *des theatralischen Formgeistes* dieser Kunst abzielen. Theatralisch ist die äußerste Abkürzung des Aufbaues, die mit der gegebenen Fläche vollkommen ausnützend arbeitet, wie die Bühne mit dem Raum. Theatralisch ist die äußerste Abstraktion, mit der Schemel und Kreuz, Haus und Baum, Gloriole und Wolke als letzterreichbare, einfachste Symbole wiederkehren. Theatralisch ist die Gestik der Gestalten, sei es in der heftigen, gezückten Bewegung der Einzelnen oder in der langsam, dunkel arbeitenden der Gruppen. Und theatralisch ist schließlich die Farbe, gleichfalls bis zur letzten Abstraktion getrieben wie die Farbabstraktionen der Bühne, die gleichfalls nirgends in der Natur vorkommen können.

[1] Mehrere Ikone des Ostruchoff-Museums, Moskau (nicht bei Wulff und Alpatoff) a. a. O. Der heilige Krieger Johannes, Russ. Museum Petrograd.

[2] Sergiew Troizkaja Lawra, Wulff Abb. 45.

[3] Moskau, Histor. Museum, Wulff Abb. 61.

[4] Sergiew Troizkaja Lawra, Wulff Abb. 68.

[5] Moskau, Sammlung Morosoff, Wulff Abb. 70.

[6] Moskau, Sammlung Morosoff. Wulff Abb. 78.

Es scheint ferner, daß eine Stützung dieses sich innerhalb der Ikonenmaterie ansammelnden theatralischen Gutes in der Buchmalerei der folgenden Jahrhunderte bis zum XVIII., eintritt. Das Buch, wenn es auch geistlich war, hatte nicht mehr die feste religiöse Bindung des Ikons. Es konnte weltlicher, farbenprächtiger angelegt werden, die religiöse Mystik zugunsten des freieren, privaten Gebrauches zurücktreten. Es durfte mehr als jener Kunst und Privatsache werden. Auf diese Weise mag in Beispielen, die wir aus verschiedenen Zeiten nebeneinanderlegen, die beobachtete Stärkung des theatralischen Geistes, über den Ikon hinaus, entstehen. In einer slawischen Handschrift des XVI. Jahrhundertes[1] zeigen sich die Evangelisten in der bekannten reichen, goldgeschmückten Weise vor der Pracht der konstruktiv und symbolisch behandelten Bauwerke. Hier sind die Gestalten noch gebunden, Vorwurf und Ausführung typisch. In einer Handschrift des XVII.[2] Jahrhundertes jedoch herrscht plötzlich, dies unter gleichen Motiven, die äußerste Freiheit der symbolischen Darstellung. In ungeheurer Farbenpracht, wobei das Gold in dichten Streifen, wie Lichtstrahlen, Gewänder und Bauwerke überzieht, sind die Figuren gebildet, die Bauwerke erhöhen sich zu niegeschauter Phantastik, in den Randleisten erscheinen Bäume mit feingeschwungenen Ästen wie Armen, die in Ornamentwerk übergehen (Fig. 35), die ganze gewaltige Farben- und Vorstellungspracht des Orients ist eröffnet. Unbeschreiblich sind auch Glanz und Pracht der himmlischen Gestalten, der Engel mit den hochgewölbten, aus Gold und Blau gebildeten Flügeln, der verklärte Heilige, ganz wie aus Licht gebildet, auf dem Hintergrunde des Himmels oder eines überzarten goldenen Bauwerkes.

Wir stehen nicht an, was sich ja aus dem Tone unserer Darstellung ohne weiters ergeben haben wird, in dieser Kunst der Miniaturistik die stärkste Wurzel der spezifischen Gestaltungsgabe auch des modernsten russischen Theaters zu sehen. Und war die zitierte Handschrift für die in Farben und Formen schwelgende, sogenannte impressionistische Richtung ein Vergleichsobjekt, so nähern wir uns schließlich einem Denkmal, in dem uns die Wurzel der ganzen sogenannten konstruktivistischen Bestrebungen russischen Theaters zu liegen scheinen. Die russische Handschrift Slav. 5 der Wiener Nationalbibliothek (XVIII. Jahrhundert) scheint uns tatsächlich ein solches Denkmal, weil hier in einer naiven Art der Symbolistik Darstellungsgrenzen erreicht sind, wie sie auf seinem Gebiete nur das Theater, keinerlei andere Kunst aber zwischen jenen, erreichen kann (Fig. 3f, 6 et plur.). Gegenstand der Handschrift ist die Apokalypse, das Bestreben des Miniators geht dahin, die außerordentlich schwer vorstellbaren Visionen so anschaulich zu machen, als nur irgend möglich. Es geschieht dies mit einem Aufwande von nicht weniger als 83 ganzseitigen Bildern, die sich aber im größten Gegensatze zu unserem naheliegenden klassischen Beispiel desselben Themas halten. Denn während Dürer das volle Aufgehen des visionären Vorwurfs in den malerischen doch zumindest erwartet, ja sein Werk geradezu als vollendetes Beispiel angesehen werden kann, welch vollendete malerische, kompositionelle Fassung der *nur* visionäre, also eigentlich gänzlich undarstellbare Vorgang noch gewinnen kann, setzt der russische Meister ganz naiv *Symbol neben Symbol,* wobei es ihm nicht im mindesten um das malerische Ergebnis,

[1] Nationalbibl. Wien, Cod. slav. 7.
[2] Nationalbibl. Wien, Cod. slav. 6.

sondern ausschließlich um die Ausdruckskraft dieses Ergebnisses zu tun ist. Die Raumverteilung ist ganz allgemein die des Ikons und zugleich die uralte des Theaters: oben Himmel und unten die Hölle. Es ist aber beinahe schon kaum faßbar, wie weit in der Abbreviatur alles dessen, was dazwischen liegt, geschritten werden kann; nur dem Theater ist diese Fähigkeit zu eigen. Blaue luftige Bänder sind Wolke oder Himmel, braune Streifen Erdboden, grüne Erhöhungen Berge. Feuer ist eine federnartig aufquellende Masse, Städte starrende Spitzen von Kirchtürmen. Die Darstellung der Lebewesen ist schier unerschöpflich, man sieht deutlich, daß der Miniator bei Menschen und Tier keinerlei Begrenzungen empfindet, sondern daß gewissermaßen erst von hier seine unbegrenzte Phantasie fortschreitet. So zum geflügelten Engel, zum apokalyptischen heiligen Tier, zum schreckhaften, geflügelten und gekrönten visionären Tier, schließlich zum Tode, der — eine wohl in der ganzen Literatur einzig dastehende Auffassung — als richtige Gliederpuppe, mit sichtbaren Scharnieren an den Gelenken, offenem Brustfeld — wobei die Tradition wieder einsetzt — und schließlich einem vorgeschobenen, bezahnten, tierischen Unterkiefer gebildet wird. Die größte Phantastik gilt aber naturgemäß dem Teufel und allen höllischen Dämonen, die bald in lange Schlangenschwänze auslaufen, bald kurz und dick erscheinen, bald überhaupt nur zum einzigen, fressenden Maule herabsinken, bald vielköpfige Hydren sind, niemals aber die traditionelle Teufelsfigur auch nur berühren. Wieder müssen wir das absolute Versagen der Schilderung, gemessen an solchem Reichtume, bedauern, die in keiner Weise die Anschauung dieses für das Theater geradezu grundlegenden Denkmals ersetzen kann.

In der Tat glauben wir, daß ein prinzipieller Unterschied zwischen der Gestaltungskunst dieser Miniaturisten und der des modernen russischen Theaters tatsächlich nicht bestehe. In beiden Fällen ist die Komposition *nicht bildlich, sondern räumlich,* wie beim Theater, und *überräumlich,* wie bei den Miniaturisten. In beiden Fällen *überwiegt das Symbol das Dargestellte* bedeutend, was wir sehen, sind nur Ausdrucksprägungen für das, was wir sehen oder ahnen sollen. Nehmen wir diese *Mystik* des Dargestellten an, so begeben wir uns in das Gebiet einer gewaltigen Kunst, verwerfen wir sie, sinkt es zu lächerlicher Spielerei herab. Das Unbedingte, an die Grenzen Schreitende dieser Kunst zeigt sich zum ersten Male.

Methodik des Leibeigenentheaters

Die Geschichte des russischen Theaters[1] seit Anna Iwanowna, deren Krönungsgeschichte wir hier berührt haben, ist ein *Kampf um die Autochthonie.* Mit derselben Fürstin ist wohl auch die Geschichte des deutschen Einflusses zu Ende, es beginnt die des französischen zu überwiegen. Daß dazu noch seit 1744 das Theater in den Händen einer italienischen Kompagnie liegt, ist eine europäische Gesamterscheinung.

[1] Immer noch an erster Stelle zu nennen ist die vorzügliche, mit Geist und inniger Liebe zum Gegenstand geschriebene Geschichte von P. Arapoff, Litopis russkago teatra, St. Petersburg 1861. Die Darstellung ist für die älteren Partien natürlich veraltet, immerhin ist die Gliederung der Perioden, die den Herrschern nur scheinbar folgen, bis heute unbestritten. Arapoff setzt den eigentlichen Beginn des russischen Theaters ins XVII. Jahrhundert, behandelt aber die Geschichte auch des XVIII. Jahrhundertes nur in Abrissen. Erst von 1801 an ist er in der Lage — was quellenkundlich von hohem Interesse ist — eine Theatergeschichte jeden Jahres zu geben. Er schließt mit dem Jahre 1825, weil dieses hinsichtlich der Quellen tatsächlich ein Wendepunkt russischer Theatergeschichte darstellt es beginnt von diesem Zeitpunkte die berühmte „Wolffsche Chronik", eine ganz beneidenswerte konzise

Wir haben es also eigentlich mit drei gleichzeitigen *Komponenten* zu tun, von denen die erste im Sinken, die zweite im Anstieg und die dritte in ziemlich gleichmäßigem Fortschreiten sich befindet. — Die zeitlich beobachtete Differenz gegen den Westen geht gleichfalls zurück, wenn bedacht wird, daß zwar erst 1742 Serva padrona, hingegen schon 1810 Maria Stuart auf dem russischen Theater erscheint. Katharina II., die das Theater ganz nach Lessing als oberste Schule der Menschheit bezeichnet hat, sieht schon um die Jahrhundertmitte einen ziemlichen Ausgleich der russischen und französischen Komponente, es ist die Zeit der dramatischen Dichtung Sumarokoffs und der Molièreübersetzung. Sumarokoffs Stoffe sind klassisch fast noch im Sinne der Barocke, Molière bezeichnet den Höhe- und Endpunkt des großen barocken Lustspiels, sein Médecin malgré lui, gleichfalls wie erwähnt ein ständiger russischer Theatervorwurf, ist seit 1764 im Repertoire des russischen Theaters bis auf unsere Tage, wie wir die *Beharrlichkeit einzelner Stücke* stets als charakteristisch für dieses Theater ansehen können. — Aber erst 1810, also wohl an von allen grossen europäischen Hoftheatern als das letzte, sind die Daten geregelt und wiederkehrend, etwa im Sinne unserer Hoftheateralmanache[1].

Aber mit dieser *Entwicklung zum Hoftheater,* wie sie ja alle europäischen Theater durchgemacht haben, ist freilich nur ein geringer Teil damaliger Theaterentwicklung umschrieben, weil es ja auch zugleich nur jene ist, die vorzugsweise aufgezeichnet wird. Wichtiger aber ist jenes *inoffizielle Hoftheater,* das als *Leibeigenentheater* eine europäische Besonderheit allerersten Ranges darstellte. Sozial eine Autokratie auf diesem Gebiete, die selbst das westliche Mittelalter nicht aufgebracht hat. Während nämlich die soziale Umschichtung des Schauspielers sich im Westen ziemlich rasch vollzieht, der große Sänger oder die Primadonna des XVIII. Jahrhunderts, wiewohl einer gesellschaftlich nicht gleichberechtigten Schicht angehörend, dennoch zu den höchsten Ehren gelangen kann, der Hanswurst des XVIII. Jahrhunderts doch entschieden hoffähig zu nennen ist, liegt die Autokratie des Leibeigenentheaters eben in der gesellschaftlich unüberbrückbaren Scheidung, die die Zuschauer als Aristokraten, die *Schauspieler* aber als *Unfreie* bezeichnet, wieviel vonseiten einsichtiger Aristokraten auch geschehen sein mag — bisweilen sogar durch Heirat —, um diesen Unterschied zu nivellieren. Hier interessiert uns vor allem, daß die gleiche Trennung sich auch in der Methodik dieses Theaters äußert, daß sozusagen der Zuschauerraum das westliche, die Bühne das heimatliche Element repräsentiert und pflegt. In der Tat haben wir in den Leibeigenentheatern, von denen die der fürstlichen Familien Scheremetjeff und Jussupoff,

---

Zusammenfassung der Almanache, A. I. Wolff, Chronika peterburskich teatrov, St. Petersburg 1877 ff. Das Werk lag uns bis in die achtziger Jahre vor, es wird dann schon durch die später zu erwähnenden Ezegodniki (Jahrbücher) abgelöst. Der Nestor der russischen Theatergeschichte hat sein Werk später hinsichtlich der literarischen Beispiele ausgestaltet durch: P. Arapoff und A. Rappolt, Dramatitscheskij albom, Moskwa 1850, wohl zugleich das letzte russische Werk, das das unübersetzte deutsche Motto eines Klassikers im Titel führt (Schiller). Das Jahr 1824 ist auch der ein Jahrhundert abgrenzende Stichpunkt für das modernste Werk älterer russischer Theatergeschichte, Moskowskij malij teatr 1824—1924 (Moscou, Edition de l'Etat) von A. Lunatscharski, A. Kugel, P. Markoff, N. Brodsky, P. Sakulin. Auf diese Weise erhalten wir die Geschichte immerhin zweier großer russischer Zentren fast lückenlos. Dem Werk Lunatscharskis usw. ist zugleich die erste Geschichte des russischen Schauspielers, auf das gefeierte Haus bezogen, beigegeben, das Material des Mus. Bachr. ist immens. In der Darstellung folgt das Buch der älteren monographischen Anschauungsweise, auch ist selbst für die neuere Zeit kein Spielplan, sondern nur ein Novitätenverzeichnis beigegeben.

[1] Arapoff a. a. O. S. 197. Daß auch diesem älteren Theaterhistoriker die modernste Auffassung, die keine Theatergeschichte ohne Spielplan zulassen möchte, nicht fremd ist, beweisen seine Bemühungen darnach, S. 335 u. a. m.

auf den Gütern Ostankino, beziehungsweise Archangelskoje genannt seien[1], die vollendetsten *französischen Bühnenhäuser* vor uns, die das XVIII. Jahrhundert nur je hervorgebracht hat (Fig. 9), sie stehen vergleichsweise auf der Höhe mittlerer französischer und italienischer Häuser der Zeit, wobei jedoch mit Holz als Material zu rechnen ist. Insbesondere aber staunt man über die Eleganz der Rokokoformen, die hier eine so bedeutende örtliche Spanne durchmessen haben und die der Charakter landständiger russischer Adelsarchitektur auf das anmutigste unterbricht. Mit dieser architektonischen Besonderheit verbindet sich aber eine viel größere individuelle: das Leibeigenentheater wird die erste Stätte des *großen russischen Schauspielers,* hier wird er entdeckt, gefördert, schließlich dem Hoftheater übergeben. Man beachte wohl, welche Wesensverschiedenheit zwischen der Pflegestätte des großen Schaupielers in West und Ost gelegen ist: bei uns vollzieht sich die gleiche Auslese auf dem Gebiete der Wandertruppen, die dort gerade bei der *seßhaftesten Form* gelegen war. Die natürliche schauspielerische Begabung, das Naturschaupielertum eines ganzen Volkes, und zugleich das stärkste Element russischen Theaters überhaupt, es erwächst an diesem Punkte. —

Der russische Schauspieler

Es mag darum gestattet sein, an dieser Stelle einige Worte über die *Psychologie des russischen Schaupielers* einzuschalten, die solange nur als Anregung gemeint sein können, als ja unsere Wissenschaft leider außer den bekannten klassischen Entwürfen, über eine Psychologie der Schauspielkunst immer noch nicht verfügt[2], immerhin aber in einer Methodik des russischen Theaters nicht fehlen dürfen. Der russische Schaupieler fühlt sich ebenso wie der italienische *volkszugehörig,* er ist Ausdruck des schauspielerisch-schöpferischen Willens seines Volkes. Der deutsche Schaupieler ist dagegen Ausdruck seines eigenen schöpferischen Willens, er kann etwas, vor dem Publikum zu glänzen, der italienische ruht fest in der Begeisterung seines Publikums, der russische in seiner Sympathie. Auch ohne Publikum, sozusagen in seinen vier Wänden, könnte der deutsche Schaupieler theoretisch „wirken", der russische und italienische niemals. Während aber der italienische Schaupieler selbst produktiv ist, fehlt dem russischen die Gabe des Improvisando; eine russische Commedia del'arte gibt es nicht, trotz der neuesten etwas ungestümen Versuche. Die Improvisationen dieser Versuche Wachtangoffs und Taïroffs sind durchaus Geistesarbeit ihrer Lenker, sie sind nicht Einfälle des Augenblicks, sondern im Gegenteile sehr fest gebunden, nur die

[1] Das vorzügliche Thema, unserer Auffassung nach der Kern der gesamten russischen Theatergeschichte, heute noch unbebaut. Alexander Bachruschin versuchte 1027 in einer Ausstellung des Mus. Bachr. die Aufmerksamkeit darauf zu lenken: Krepostnoj teatr. Putewoditelj po wistawke. Moskwa 1927, ein ungemein bemerkenswertes Material. Es ist zu hoffen, daß der hochverdienstliche Sammler auch die wissenschaftliche Summe aus seiner mit stupendem Fleiß und hoher Sachkenntnis gefolgten Zusammenstellung zieht. Zwei Vorarbeiten bestehen in den ungemein begrüßenswerten, wenn auch kurzen Trudi hossudarstwennoji akademin chudoschestwennich nauk (teatralnaja sekzia): N. P. Kaschin: Teatr N. B. Jussupowa. Moskwa 1927, sogar mit dem Versuche eines Spielplans, und soeben angekündigt, leider vor Abschluß dieses Buches nicht eingelangt: W. Stanjukowitsch, Domaschnij krepostnoj teatr Scheremetewich XVIII. weka. Leningrad 1927.

[2] Es ist zu loben, daß auch dem jungen russischen Denken über das Theater das Thema nicht entging: J. Gurewitsch, Twortschestwo aktera (in den in der vorst. Anm. zit. Akademieschriften); Moskwa 1927. Gute Kenntnis der älteren französischen, zum Teil auch der neuen deutschen Literatur. Es sei einem größeren Orte vorbehalten, hierüber hoffentlich mit der nötigen Ausführlichkeit zu handeln. Gewiß ist, daß zu den vielen spekulativen Ansätzen, zu denen auch die zit. kleine Schrift gehört, das Quellen- (Selbstbiographie, Brief, Kritik) und schließlich wahrscheinlich auch das Experimentalstudium wird treten müssen.

vorzügliche Frische der Ausführenden erlaubt es, sie so zu empfinden, als ob sie frei erfunden wären; sie berühren sich mit der Commedia del'arte nur, wie sich Gegensätze berühren. Auch darum, weil sich an dieser Stelle die Parallele zwischen dem russischen Schauspieler und seinem südlichen Kollegen überhaupt teilt: der italienische Schaupieler lebt in Glanz und Elan, das Theater ist in ihm, daher auch die Gabe, das Ganze des Theaters, notfalls auch den Text, aus sich selbst zu schaffen. Der russische Schauspieler aber lebt im Ganzen des Theaters, er lebt es in tiefster, unbedingter Zugehörigkeit, nicht nach dem Äußerlichen der Welt des schönen Scheines, sondern mit seiner Seele.

Wir sind uns bewußt, an dieser Stelle zum höchsten Lobe gegriffen zu haben, es geschieht aber aus Überzeugung. Man muß die Unterordnung selbst großer russischer Schauspieler in das Ganze des Theaters erlebt haben, also dasselbe Moment, an dem so oft das Theater jeder anderen Nation scheitert. Man muß erlebt haben, mit welcher Innigkeit der kleine Schauspieler das Publikum sucht, nicht um seiner Wirkung willen, sondern um seine Leistung daran zu bilden, zu erleben. Und man muß den gewaltigen Glauben an die Heiligkeit dieses Berufes erlebt haben, der diese Menschen erfüllt und der gleichfalls ein Anzeichen ist, daß wir es im russischen Theater mit einer der *mystischen Sphäre naheliegenden Erscheinung* zu tun haben. — An dieser Stelle gebührt ein Wort des Gedenkens jenen unzähligen Namenlosen, die über den Hundert, die ein Buch aufführen kann, das Werk des russischen Theaters eigentlich aufgerichtet haben, insbesondere jenes erste abgelaufene Vierteljahrhundert, aufgerichtet in harter, selbstvernichtender Arbeit, nur in Probe und Aufführung lebend, nicht in der Gage und in der Sucht nach der Rolle, nichts geringer als eine Armee der Arbeit am Kunstwerke, aufgerichtet mit ihrem Blute. —

Die kaiserlichen Theater

Leider erst mit dem letzten Jahrzehnte des XIX. Jahrhundertes beginnt ein Werk, welches wohl dauernd die allererste Quelle für die Geschichte des russischen Theaters bilden wird: die *Jahrbücher der kaiserlichen Theater*[1], die also sämtliche Staatsbühnen beider Hauptstädte zusammenfassen. Das Buch, als Almanach ganz ausserordentlich und seitens keiner europäischen Hauptstadt und keines Theaters erreicht, hat nur in wenigen grossen Publikationen einzelner deutscher Bühnen, die aber niemals periodisch geworden sind, gewisse Parallelen. Es ist vor allem ganz auf dem *Spielplan* aufgebaut, was bei nicht weniger als fünf Bühnen immerhin etwas bedeutet. Es folgt eine künstlerische Betrachtung des Spieljahres, die in geradezu überraschender Weise das moderne Prinzip vorwegnimmt, daß sich nur jene Leistungen des Theaters voll erhalten können, die bildlich belegbar sind. Mit den üblichen, bis zur Aufsatzform gesteigerten biographischen Daten schließt der Almanach, bis zu einem halben Tausend Seiten zählend. Das Erstaunlichste aber ist, daß in offenbar besonders produktiven Jahren ein Ergänzungsband[2] aufgelegt worden ist, der dem führenden Werke an Umfang nicht nachsteht und wieder hauptsächlich

[1] Ezegodnik imperatorskich teatrov, St. Petersburg 1892 ff. Red.: A. E. Moltschanoff.
[2] Ezegodnik etc., Prilozenija Kniga I—ja 1893—1894, Red.: A. E. Moltschanoff.

historisch und biographisch ist. Es gibt viele angesehene Bühnen großer Vergangenheit, die für die ganze Dauer ihres Bestehens sich keiner so umfänglichen historischen Aufmerksamkeit erfreuen können, wie die kaiserlich russischen Theater in einem einzigen Jahre.

Wir lenken die Aufmerksamkeit auf dieses Werk darum in so ausdrücklicher Weise, weil es tatsächlich unser vorzüglichstes Hilfsmittel in der Vorbereitungszeit der großen Epoche des russischen Theaters ist. Hätten Lunatscharski u. a., in dem obenzitierten Werke über das Kleine Theater in Moskau, das selbstredend auf den Jahrbüchern fußt, das System des Spielplans beibehalten, so wäre wenigstens für eine Bühne die Frage der Wechselbeziehung zwischen Theater und Revolutionszeitalter restlos gelöst. Man würde dann die Änderungen des Repertoires zwischen 1891 und 1914 einerseits, 1914 und 1917 andrerseits wie auf dem Zifferblatte ablesen können, wenn auch so gewiß schon ansehnliche Schlüsse möglich sind.

Uns interessiert hier naturgemäß vor allem der Stil jenes beneidenswerten Jahrzehnts, um abzumessen, wie die beiden großen Erscheinungen modernen Theaters, deren Wurzeln ebenda fallen, das Theater Stanislawskis und das russische Ballett, sich dazu verhalten. Selbst auf die Gefahr hin, etwas ausführlicher werden zu müssen, erscheint es unerläßlich, charakteristische Jahre als Gruppe im Ganzen hervorzuheben, um bei der Wichtigkeit dieses entscheidenden Zeitraumes und der damaligen Führerrolle der kaiserlichen Theater eine methodische Grundlage zu erzielen.

Das Repertoire finden wir durchaus, schon im zweiten Jahre des Erscheinens[1] außerordentlich geschickt. Ganz ebensogeschickt, wie es heute das russische Theater zu machen versteht, die Lücken der eigenen dramatischen Produktion mit Importen zu decken, treten Shakespeare, die deutschen Klassiker und die französische und italienische Musik, letztere tatsächlich nicht an früherer Stelle als hier angeführt, ein. Es gibt einen „Hamlet" ganz großen heroischen Opernstiles, mit großer Architekturdekoration (Fig. 13) fast wie bei uns zu Beginn des Jahrhundertes[2], dagegen einen bereits außerordendlich fein und auf intime Wirkungen gestellten Tolstoj[3]. Das Geschick, in die Breite oder in die Enge zu gehen, die Wirkungen entweder im Großen oder im Intimen zu suchen, ist der modernen russischen Regie also schon an den Wurzeln zu eigen. An eigener Literatur Karpoff und Bucharin[4], in einer architektonisch reichen und weichen Operngestaltung. Die Oper führt Meyerbeers „Johann von Leyden", gleichfalls im starken Architekturgeschmacke, wie er etwa um dieselbe Zeit, richtiger ein Jahrzehnt früher, in Wien durch die Namen Burghart, Rottonara, Brioschi gekennzeichnet ist. Es ist derselbe Stil, der gemeinhin als der *Geschmack der achtziger Jahre* bei uns bezeichnet wird, in dem die geschlossenen, älteren dekorativen Formen zwar in schwungvoller, aber entschieden in Auflösung begriffen sind. Nur im *Ballett* hält der sehr streng italienische Fußspitzentanz im Charakter der Mitte des Jahrhunderts den Stil

[1] A, a. O. wtorodj god, 1891—1892.

[2] Dekoration von A. Helzer, dem heroische, tragische Vorwürfe stets zuzufallen scheinen. Auffällig die starke Gotisierung, die sich offenbar der durchgängig gebräuchlichen Theatergotik anzulehnen schien.

[3] Neben Ibsen und Ostrowski. Leider kein Gesellschaftsstück des ersteren, das die Distanz zu den westlichen Aufführungen hätte erkennen lassen.

[4] M. A. Bucharin, „In solcher Nacht!" Die stark balletthafte, in Pflanzenwerk und Zierat unerschöpfliche Dekoration von A. J. Janoff (Fig. 12).

stärker zusammen: wir glauben in der Tat schon hier eine bedeutendere Verfeinerung der Ballettkunst zu fühlen, weil der leichter und zärtlicher werdenden Architekturdekoration diese Kunst am besten entsprach. Eine heroische Oper oder eine klassische Tragödie konnte auf die Dauer in der epigonenhaften Dekoration nicht stehen bleiben, ohne selbst zu zerfallen; das Ballett konnte sich leichter, sozusagen schwebend, darin erhalten.[1]

Ein Ansteigen des fremden Repertoires zeigt sich im zweiten Spieljahr, wo die russische Novität sich eigentlich auf ein vergessenes Stück von Sumchatoff, auf ein Ballett Glinkas und auf den Eugen Onegin (Fig. 14) erstreckt, der ganz weich, in zarter, nachromantischer Weise, inszeniert erscheint. Hingegen gewinnen sofort jene Stücke Charakter, an die sich der beliebte architektonische Ausdruck der Bühne ansetzen kann, also Björnsons „Marie von Schottland"[2], „Carmen", „Rigoletto" und ein unbedeutendes Stück von Sardou. Es kann nicht geleugnet werden, daß Einzelnes daraus auch heute noch möglich erschiene, wie beispielsweise jener „Rigoletto"[3], während sich anderes, wie „Carmen"[4], eine Russifizierung gefallen lassen muß, die jenen Bühnen noch heute nicht fremd ist. Die Eigenart, in der *Bearbeitung* eines Stückes sehr weit zu gehen, ist gleichfalls nicht eine Errungenschaft allerjüngsten Datums.

Für alle diese Momente, methodisch von der allergrößten Bedeutung, ist der *dritte* der hier betrachteten Jahrgänge von Wichtigkeit, auch künstlerisch unbedingt der zentrale. Leider erscheint die russische Novität, bis auf Turgenjeff, nur in unbedeutenden Stücken. Das Schauspielrepertoire weist den „Tell"[5] und die „Jungfrau von Orleans" auf[6], beides in großzügigen Dekorationen, die das auf dem westlichen Theater damals Geleistete des ausklingenden Epigonenstils entschieden übertreffen. Die Anlage der Domdekoration von Reims der „Jungfrau von Orleans" ist die typische, übertrifft aber die westlichen Beispiele ganz überaus an Großartigkeit. Schwächer erscheint der „Falstaff" Verdis, ein Stil musikalischen Lustspiels von solcher Größe war dem epigonenhaften Zeitalter zu hoch. Sehr bemerkenswert aber ist, daß Wagners „Siegfried" schon damals und zwar in einer Form, wie sie sich auf manchen bescheidenen Opernbühnen noch heute erhalten hat, die russische Staatsbühne betritt. Und ebenso bemerkenswert Verdis „Aïda", mit einer immer noch als großzügig zu bezeichnenden Auflösung der Ägypterei ins Spielerische, Ornamentale jener Zeit[7], desselben Meisters „Ernani" und als Ballett die uns noch immer wohlbekannte „Coppelia"[8].

Fügen wir eine ungemein pompöse Aufführung des „Lebens für den Zaren" der Saison 1895/96 bei[9], wie sie an solcher Stelle erwartet werden kann, ein offenbar sehr feingespieltes

---

1 Dabei ist das Ballettrepertoire natürlich gerade das Internationale, hier durch das Sylphidenballett der Taglioni und mit besonderer Vorliebe durch St. Georges vertreten.

2 Die durchaus konventionelle gothisierende Dekoration von Lutke-Mayer.

3 Dekor. von Zuccarelli.

4 Dekor. von G. Letowa.

5 Dekor. von Janoff, der uns der originellste dieser im Stile stark überkommenen, wie bei uns noch stark aus italienischen Elementen gespeisten Malergruppe erscheint.

6 Das offenbar beste Werk des oben charakterisierten Helzer.

7 Dekor. von Iwanoff. Man erkennt den großen Reichtum der Bühnen an dekorativen Kräften, also auch durchaus keine rezente Erscheinung dieses Theaters.

8 Stark russifiziert — Swanhilde ist italienische Ballerine, Franz hingegen ganz russischer Bauernbursch.

9 Einer der seltenen Fälle einer reptoduzierten Affiche, im allgemeinen ist es verwunderlich, daß bei der starken Vorliebe für das Anschauliche der Theaterzettel keine Beachtung findet. Um so kostbarer ein Stück von 1818 der kaiserlichen Theater Moskaus (Nationalbibliothek), mit gleichzeitiger Ankündigung des russischen und deutschen Schauplatzes.

Stück von Tolstoj, ferner für das folgende Spieljahr den „Kaufmann von Venedig“[1] genau in jenem für das klassische Stück bemerkten architektonischen Opernstil (Fig. 17), den „Richard III.“ Shakespeares, den „Medecin malgré lui“ und als Ballett die uns der Herkunft nach interessierende und dem Wiener Repertoire auch verbliebene „Puppenfee“[2], so wird der Charakter so ziemlich vollständig umschrieben sein. Auch in die Breite erstreckt, wird sich das Bild nicht verändern. Es zeigt, um zusammenzufassen, den wohlbekannten Stil der Hoftheater beim Ausgange des XIX. Jahrhundertes, in den Dimensionen erhöht bei der Oper, ohne bemerkenswert hohen Charakter bei der Tragödie, verfeinert beim Ballett und beim Konversationsstück. Das russische Theater schien gewissermaßen hier die stärkste Probe auf die Tragfähigkeit des Stiles: er war unbedingt erneuerungsbedürftig in der Tragödie, während sich die Oper kraft der Musik wie gewöhnlich zu halten schien; wirklich neue Keime liegen nur beim Konversationsstück und beim Ballett. Man betrachte einige der hier beigegebenen Szenenbilder des modernen Konversationsstückes (Fig. 19 f), um zu finden, daß sich diese ganz erstaunlich modern halten, jedenfalls im allergrößten Gegensatz zur völlig überlebten Form des klassischen Stückes.

Unsere Beobachtung findet sich bestätigt, wenn wir aus dem ganzen Bilde der Staatstheater nunmehr das *Kleine Theater* von Moskau hervorheben und die Darstellung des Werkes von Lunatscharski et al. dazuhalten. Auch dieses Werk hebt den oben bemerkten „Graf de Risoor“ Sardous (1892) hervor, den „Don Karlos“ (1893, Fig. 21) schließlich etwa in Gegensatze dazu die „Arme Braut“ von Ostrowski, und schließt im Berichte von Popoff über die Evolution des Inszenierungsstiles des Kleinen Theaters in der großen stilistischen Vereinfachung und Abklärung, wie sie etwa das glänzende Szenenbild des „Eingebildeten Kranken“ schon 1910 gefunden hat. Nehmen wir die ungeheuren Kräfte hinzu, die gerade diesem Hause wurden, wobei natürlich der Name Juschin auch hier festgehalten werden muß, so kann man seine geordnete innere Entwicklung nur bestaunen. Nehmen wir ferner, wie man es in Rußland so gerne tut, den „Revisor“ als Gradmesser des theatralischen Lebens an, der 1924 auf der Bühne des Kleinen Theaters erschienen ist, so können wir kurz charakterisieren: vorzügliche schauspielerische Leistung, ohne daß der große Impuls durchgegangen wäre, der sonst russisches Theater erschüttert, die Entwicklung dieser Bühne ist uns verwandter, natürlicher, es ist eine *Entwicklung aus Auslese,* nicht aus innerer notwendiger Erneuerung.

Methodik der Bühnen Stanislawskis

Wir nähern uns aber dem weit größeren Beispiel. Wir zitierten unsere „Jahrbücher“ bis 1896, sie länger zu erstrecken, ist nicht notwendig, denn in demselben Jahre inszeniert Stanislawski seinen „Othello“ in der „Gesellschaft für Kunst und Literatur“. Zwei Jahre später, und es beginnt das Wirken des *Künstlertheaters,* noch immer der umfassendsten

[1] Dekor. von Janoff, ein opernhaft gothisierendes Venedig. Die starke Vorliebe für diesen Theaterstil scheint alle andern europäischen Theater überwogen zu haben.

[2] Man beachte den ganz ungewissen Geschmack der Gruppe, die „Tirolerinnen“ bedeuten soll. Trotzdem ist das Ballett ganz ausdrücklich als das wienerische von Haßreiter-Gaul bezeichnet.

russischen Theatererscheinung, mit dem „Zar Fjodor“[1]. Beide Leistungen sind uns in der trefflich bewahrenden, historischen Tendenz des russischen Theaters im Bilde (Fig. 25, vgl. 31) und im Regiebuch erhalten, wir können verläßlicher darüber urteilen, als über die Leistungen der Staatsbühnen. Daß ein großer Unterschied im Stile bestehe, kann zunächst nicht wahrgenommen werden: dekorativ herrscht wohl ein deutliches Streben nach Vereinfachung, in beiden Stücken auch darnach, alles, was nicht unbedingt hierhergehört, „spielt“, zu entfernen, das Beiwerk abzutun, ein Bedürfnis nach Intimität. Der „Othello“ wird vor einfachen Straßenveduten gespielt, der „Zar Fjodor“ vor Flächen und Bögen, die die Maler der Hoftheater natürlich nie zugelassen hatten. Immerhin ist aber der Unterschied nicht so bedeutend, einen beginnenden Stilwandel auch nur ahnen zu lassen. Den Aufschluß ergibt uns jenes Regiebuch des „Zar Fjodor“, mit dem sich die Richtung auch literarisch dokumentiert. Das Regiebuch Stanislawskis führt im Gebiete des russischen Theaters erstmalig und von allem Anfang an den Gedanken durch, das ganze Spiel sich aus einer Vorstellung, sei es einer bildlichen oder einer literarischen, *graphisch* entfallten zu lassen. Die beschreibende szenische Bemerkung wird zur anweisenden Regiebemerkung, aus einer kleinen Skizze eröffnet sich das größte Bild. Der Vorgang ist auch hier nicht anders als bei den Miniaturisten, die eine ungeheure Vision in den kleinsten Rahmen bändigen. Diese Stärke der Konzeption, diese gestaltende Voraussicht des Theaters, der beim großen Regisseur natürlich auch das Korrelat entsprechen muß, das Konzipierte in die Tat umzusetzen, ist eine der Wurzeln der Kunst Stanislawskis gewesen. Es ist der erste volle *Ausgleich mit der modernen Kunst des Westens,* denn sowohl Brahm als Reinhardt kannten diese Funktion, wenn auch das Regiebuch als „Partitur der Aufführung“ nicht die Erfindung des letzteren ist, sondern auf das Burgtheater (Laube) zurückgeht, das schon in den neunziger Jahren in den Aufzeichnungen peinlich genau sein konnte.

Nirgends können wir den Fortschritt deutlicher erkennen, als wenn wir ein Thema heranziehen, das in gleicher Weise und für alle Zeiten Sehnsucht des Theaters bleibt: der Vorwurf der *Antike.* Auch die Staatsbühne hatte natürlich häufig Stücke gespielt, die im antiken Milieu standen (vgl. Fig. 18): man sehe etwa diesen „Fechter von Ravenna“, der im Jahrbuch von 1895 erscheint (Helzer). Es ist sozusagen nichts mehr an dem Stück antik, seine schon durch den Stil der Entstehungszeit in den Salongeschmack gerückte Antike verliert durch Überzärtelung jeden bestimmten Charakter. Hart und geschlossen, in einer für diesen Boden doppelt bemerkenswerten Meisterung antiker Formen (W. A. Simoff), auf eine längliche Bühne gestellt, die die vielen Horizontalen noch kräftiger betont, ein Meisterwerk szenischen Aufbaus weit vor Reinhardts Oedipus- und Lysistratafassungen, stellt sich Stanislawskis

[1] Die Lit. ist bedeutend, wenn auch in vielen Artikeln sämtlicher Sprachen verstreut. Von Seite des Ursprungslandes erschien zunächst in der Zeitschrift „Rampa i Schesn“ der erste Abschnitt der historischen Betrachtung, die gegenwärtig Nicolas Efros, leider wieder ohne Spielplan, in eine glänzende, übersichtliche Monographie gebracht hat: Moskowskij chudoschestwennij teatr 1898—1923, Moskwa, Peterburg 1924. Es ist die stärkste Grundlage für die Entstehung des modernen Stiles in Rußland. Hier beginnt auch die für diese Kunst charakteristische autobiographische Note, in dem wundervollen Werke: C. Stanislawsky, My life in art (transl. by J. J Robbins), London 1924. Die stärkste Geschichte des Hauses ruht aber auch hier nicht, sondern im Wunderwerke des Museum MCHAT in Moskau, einem Vorbilde, wie sehr geschichtliches Bewußtsein, Bewahren der Leistung im Buch, Autograph, im Zettel und im Bilde diese Leistung selbst erhöhen können. Die Museumsleitung hat, mit dankenswerter Aufmerksamkeit des Meisters selbst, der vorliegenden Untersuchung die Fig. 80f zur Verfügung gestellt.

„Julius Cäsar" nicht länger als 8 Jahre (1903) nach dem „Fechter von Ravenna" dar (Fig. 28). Gewiß ist wieder der Name Katschaloffs als eines Meisterrepräsentanten der Hauptrolle ursächlich mit der Neuschöpfung verbunden, aber der zentrale Kern lag doch in der Größe jener Konzeption.

Von diesem Zeitpunkte entfalten sich nun die großen Leistungen, die wirklich einen monumentalen Aufbau dieser Bühne überblicken lassen: „Gore ot uma" (Gribojedoff)[1], „Der blaue Vogel", Ibsens „Brand" 1906. Die Auswahl ist kühn, modern, durchaus von künstlerischen Gesichtspunkten. Verweilen wir einen Augenblick bei jenem ewigen Gradmesser russischen Theaters, bei Gogols „Revisor" (1908), so erkennen wir ein liebevolles, alle Schwächen des karikierten Lebens geradezu auskostendes literarisches Bestreben, in der bewußten Enge des letzten Bildes (Fig. 29) aber schon den Anklang einer symbolischen Auffassung, die auch der modernsten Prägung des Stückes, von der zu sprechen sein wird, unverlierbar war. Es findet sich 1909 Andrejeffs „Anathema", ganz auf den kühlen Reiz englischer modernen Kunst — Studio — gestellt (Fig. 27), 1910 Turgenjeffs „Monat auf dem Lande" in ähnlich tiefem literarischen Auskosten des Milieus, wie dort bei Gogol, im gleichen Jahre das stupende Experiment der „Brüder Karamassoff", das nach dem Kriege geradezu revolutionierend auf das deutsche Theater fiel, ein „Hamlet", weit über jene Zeit vorgeschritten in der Stilisierung des Kostüms und der Szene — wobei man sich wieder jenes nur vor wenigen Jahren gespielten Stückes der Hofbühne erinnern muß, 1911 der „Lebende Leichnam", Molière („Der eingebildete Kranke") und Ibsen („Peer Gynt"), später Goldoni, ein neuerliches Dostojewski-Experiment („Nikolaj Stawrogin") und neuerlich Tolstoj („Zar Fjodor").

Man erkennt aus den Distanzen innerhalb dieser Aufstellung, die etwa Molière und den „Peer Gynt" Ibsens aneinanderrückt, die ganze Umfassung dieses Theaters. Sie ist literarisch und sie strebt aus dem Russischen hinaus. Beiden Tendenzen ist Stanislawski immer treu geblieben, ihr ganz gleiches Abwiegen gegeneinander hat die europäische, die *Weltbedeutung dieser Bühne* gebildet. Beide Tendenzen konnten nur durch neuartige methodische Gedanken erfüllt werden: durch das System der Studien und durch Gastspielreisen. Das *System der Studien* ist im Grunde nichts anderes als die dem deutschen Theater stets als unerfülltes Ideal vorschwebende Forderung, daß ein Stück nur dann aufgeführt werden solle, wenn es genügend probiert erscheint. Insbesondere die Geschichte der letzten Jahre deutscher Bühne hat diesen im Grunde selbstverständlichen Satz stark anzutasten vermocht, da die Notwendigkeit des raschen Repertoirewechsels den für das einzelne Stück zur Verfügung stehenden Probenzeitraum immer mehr verkürzte. Die beneidenswerte Tatsache,

[1] Mit diesem Werke betritt die erste große Publikation einer Aufführung (wie später Wachtangoffs „Turandot") die Literatur. Nemirowitsch-Dantschenko, „Gore ot uma" (Trop d'esprit porte malheur), w postanowke moskowskogo chudoschestwennogo teatra (Edition de l'état, Moscou 1923). Es hat also der Dramaturg zum Text Gribojedoffs Entstehungsgeschichte und Dramaturgie der Aufführung beigetragen. Der Gedanke, Meisteraufführungen zum Gegenstand von Textausgaben zu machen, ist nicht absolut neu, zuletzt Max Reinhardt in den „Klassikern des deutschen Theaters". Allerdings mit dem Unterschiede, daß dort nur Bildbeigaben erfolgten, während das russische Beispiel den ganzen Querschnitt der Aufführung entwirft. Wenn einzelne Stücke Theater bilden, so ist ihre Ausgabe in so prunkvoller Form nur natürlich. Welche Hilfe besäßen wir heute, wenn Meisteraufführungen deutscher Bühnen, etwa, nur um ein Beispiel zu nennen, Schlenther-Thimigs und Max Reinhardts Faust II, Anlässe zu solchen Publikationen gegeben hätten! Das Buch, das eine ganz vorzügliche Analyse der Arbeit an einem Stücke im Theater Stanislawskis enthält, ist auch durch das dekorative Material M. Dobuschinskis höchst wertvoll, das oben geschilderte Zusammenwirken literarischer und bildnerischer Inszenierungskunst dieser Bühnen wird hier anschaulich (Fig. 26).

die hier zum erstenmal genannt sei, daß der *öffentliche Theaterwille* viel stärker ist, als im ganzen europäischen Westen, woraus sich eine unverhältnismäßig größere Anzahl von Repetitionen[1] und mithin ein unverhältnismäßig größerer Probenzeitraum ergibt, in Verbindung mit einer im ganzen viel weitherzigeren Auffassung des Zeitbegriffes als im raschlebigen Westen, hat es mit sich gebracht, daß im allgemeinen viel langsamer von einem Stück weggestrebt und viel mehr Zeit darauf wird als bei uns. Zeit setzt sich naturgemäß in Arbeit um. Während aber die genialische Erscheinung, die Regie eines Stückes sich noch eher auf Grund eines Einfalles durchführen läßt, der rasch realisierbar ist, kann auf den geistigen Grund, auf den literarischen Gehalt doch nur in längerdauernder Arbeit geschlossen werden. Es hängt dies einerseits mit dem Begriffe des Theaters als *Kollektivum* zusammen, das es notwendig macht, auf eine ganze Gruppe von Darstellern bei der Probe mit dem einen Stücke zu strahlen, andererseits mit der zeitraubenden Umsetzung des geistigen, des literarischen Gehaltes in die tönende Erscheinung, die erfahrungsgemäß viel mehr Zeit erfordert als die optische.

Stanislawski gebührt das für die gesamte Theatergeschichte einzigartige Verdienst, den *Begriff des einzelnen Stückes* bis zum *Begriff des einzelnen Theaters* erhöht zu haben. Der Fall, daß ein einzelnes Stück ein Theater bilde, daß also ein Stück für die Existenz eines Theaters ausreiche, sich dieses geradezu darin erschöpfe, ist nicht rein Theorem. Eigentlich hat jedes Festspiel, von den Dionysien bis Bayreuth, den gleichen Sinn, in etwas geringerem Maße auch Gastspiele und Wanderungen mit der Repetition desselben hiezu vorbereiteten Stückes. Daß aber ein reguläres, modernes Theater sich — theoretisch — mit einem einzigen Stücke bestreite, oder, wie wir es im System der Studie sehen, sich *Stücke zu Richtungen und diese zu Theatern* — auch in der Bedeutung des *Bühnenhauses* — abspalten[2] ist eine methodisch ungemein interessante Neuerung. Sie kann insbesondere uns nur willkommen sein, hat doch die Hamletaufführung des „Wilhelm Meister", also gleichfalls die Bildung des Theaters aus dem Stücke, (richtiger noch aus der Gesellschaft der Schauspieler heraus, ein weiteres methodisches Moment, von dem noch zu reden sein wird), hier ein unvergängliches Paradigma erhalten. Eine Bildung des Theaters aus dem Stücke tritt ferner immer dann ein, wenn der Autor selbst hochwertige Qualitäten als Theaterleiter mitbringt, wie bei Shakespeare, Molière und einer ganzen Reihe von Erscheinungen des Volks- und Wandertheaters, Rademin, Joseph von Kurz und vielen anderen.

Nach dieser Auffassung des Systems der Studie wäre also das Theater Stanislawskis nicht durch sich selbst, sondern durch seine Leistungen als *Sondertheater* methodisch wirksam. In der Tat scheint dies gerechtfertigt, wenn man an die bisherigen vier (und eine Opernstudie) denkt:

---

[1] Nach den Angaben selbst großer, viel Publikum fassender Häuser, wie des Kammertheaters oder des Mayerholdtheaters sind nicht mehr als zwei Novitäten jährlich erforderlich. Durch diese Tatsache wird die Aufführung immer mehr zum Festspiel, wie auch der Theaterwille der Antike zu feststehenden Aufführungen temporärer Theater, nicht wie in moderner Zeit zu wechselnden Aufführungen feststehender Theater drängte.

[2] Auch darin eine historisch rückläufige Erscheinung (vgl. S. 5 und 7). Im XVIII. Jahrhundert bildeten sich die häufig gesammelten und sogar gedruckten „Repertoire" als natürliche Auslesen einer Bühne an der Literatur (zuletzt und vielleicht am schönsten die Bibliothek Schikaneders in den „Katalogen der Theatersammlung der Nationalbibliothek in Wien", I, Wien 1927). Hier arbeitet das Theater bewußt an der Literatur weiter, während das russische System die dramatische Vollendung eines vereinzelten Werkes darstellt.

1. Studie: Klassische Komödie (Shakespeare), modernes Charakterstück,
2. Studie: Drama und Komödie (als Theater fortbestehend),
3. Studie: Wachtangoff, „Prinzessin Turandot" (fortbestehend: Wachtangoff-Theater),
4. Studie: Schauspiel (als Theater fortbestehend)

die sich durchaus, und wie bei 3. auch nach dem Tode ihres Spezialmeisters, erhalten haben. Efros[1] ist übrigens nicht ganz der Anschauung, die diese Theater als Abspaltungen definiert, bei ihm erscheint die Studie immer noch, was gewiß ihr Ursprung, nicht aber ihre Folge war, wesentlich als *Schule.*

Erst durch das Zusammenwirken dieses eminent weitreichenden, expansiven Aufbaus mit dem der *Gastspiele* jedoch entsteht die ganze Geräumigkeit von Stanislawskis Gedanken. Diese Gastspiele, allmählich bis Amerika führend[2]), haben bereits drei Jahre nach dem Friedensschluß die Bedeutung der Bühne Stanislawskis für den Westen enthüllt und sie haben überall, was ja durchaus begreiflich ist, jene Wertung gefunden, die dem betreffenden Theatergebiete am nächsten lag. So schien es in Deutschland, daß der Naturalismus der neunziger Jahre eine Auferstehung gefunden hätte, später änderte man die Marke in naturalistischen Realismus um. Es scheint aber, daß zu dieser Einschätzung viel mehr die überaus temperamentvollen und innigen Leistungen der russischen Schauspieler, die dem deutschen Publikum fremd waren, geführt haben, als der beabsichtigte Stil. Ein solches Maß von Hingabe war seit Menschengedenken nicht erhört worden — so hielt man es für Natur. Der verzeihliche Irrtum wird erst an Ort und Stelle widerlegt, wenn man des außerordentlichen Ineinander- und Zusammenarbeitens, dieses förmlichen Einschleifens der Reden, ja der Vokale gewahr wird, die die Technik der Probe Stanislawskis auszeichnet. Es ist das erste Beispiel, wie hinfällig die Stilbezeichnungen gemeinhin werden; es ist möglich, zu sagen, daß Stanislawski Brahm im allgemeinen näher stand, als Reinhardt, es ist aber, wie in allen Fällen, bei einem Theater von so ungemeiner, sich in soviel Tochterinstitute spaltender Vielfalt von einer einheitlichen Stilmarke nicht zu sprechen[3].

Was für das Ohr begonnen wurde, die unendlich harmonische Zusammenfügung, der allerdings auch noch das schöne Instrument einer sehr charaktervollen und doch weichklingenden Sprache zur Verfügung steht, vollendet sich für das Auge. Wir berühren hier ein Gebiet, das trotz der vielseitigen Betrachtung, die das Theater dieses Meisters bereits gefunden hat, uns noch nicht genügend gewürdigt, aber wohl geeignet erscheint, die Stildebatte aufzuklären. Wie alle großen modernen Reformer ihr malerisches Gegenbild gesucht haben, bald ohne Glück, wie Richard Wagner, bald mit außerordentlichem Gelingen, wie

---

1 A. a. O. S. 395 ff. Der Verf. kämpft wie wir gegen die engen Schlagworte, gegen den Glauben an ein „System".

2 Als Ergebnis möchten wir auch jene Festsetzung werten, die der Stil dieser Weltbühne bisweilen im Auslande erfuhr, in Paris bei Pitojeff, in Prag u. a,

3 Der Eindruck ist der eines außerordentlich harmonischen und gepflegten Dialoges, ohne die starken pathetischen Akzente, die das russische Theater sonst auszeichnen. Ungemein feiner, sozusagen musikalisch abgestimmter Wechsel Spielender und Pausierender, selbst bei Ensembleszenen, durch Stellungen und im Ton. Auf diese Weise steht uns der Stil dieser Bühne von allen russischen Theatern leicht am nächsten. Wir denken hier insbesondere an die jüngste Aufführung der „Tage der Turbini" (Bulgakoff), von jungen Schauspielern außerordentlich wirksam gemacht (Fig. 32). Das Stück behandelt das Schicksal einer weißgardistischen Familie, nicht ohne Sympathien nach dieser Seite zu streuen. Es als gegenrevolutionäres Produkt zu bezeichnen, ist natürlich verfrüht. Guter Konversationston, stets unterstrichen von einzelnen stark hervorragenden schauspielerischen Temperamenten.

Mahler und Max Reinhardt (Alfred Roller), hat auch Stanislawski nach dieser Ergänzung seiner Kunst Ausschau gehalten. Er fand die Verbindung mit dem andern großen Reformer der modernen Szene, mit Edward Gordon Craig, und allein diese Tatsache würde genügen, die weitverbreitete Prägung eines naturalistischen Theaters wieder aufzulösen. Daneben, und neben dem älteren W. A. Simoff („Brand", „Julius Cäsar") haben zwei heute auf dem Höhepunkte ihres Schaffens stehende Künstler für das Theater Stanislawskis gearbeitet, die uns tatsächlich dieses Theater wie im Kerne zu bieten und eine Vorstellung seines Stiles viel leichter zu gewähren scheinen, als die längste Debatte.

Die Kunst M. Dobuschinskis (Fig. 57, 68 et plur.) hält sich genau so weit vom französischen Impressionismus, wie Stanislawski selbst von Brahm. Er sieht die Bühne und ihre Vorgänge mit ruhigem, unbestechlichem Auge. Man erwarte keine Sensationen der Schatten und keine Exklamationen des Lichtes; es ist dem Maler darum zu tun, Personen und Gegenstände und Wand und Tapete ebenso fein und fehlerlos ineinander zu stimmen, *wie der Regisseur der Studie den Text*. Ganz unverwandt — und dies ist der prachtvolle Augenblick im Schaffen Dobuschinskis, wie Stanislawskis selbst —, erreichen aber diese ganz ruhig und kühl — wagen wir es: realistisch — gesehenen Gegenstände auf der Bühne eine Bedeutung, die sie weit über sie selbst hinaushebt. Auf einmal wird der Maskenball der Pique-Dame zur Danse macabre, wo Bögen und Säulen, Architekturdetails, wie schwarze Fahnen über den irren Gruppen der Ballgäste niederzustürzen scheinen. Franz Moor irrt in einer Galerie (Fig. 74), in der die wilde Flucht der Horizontalen überhaupt keinen wagerechten Boden mehr zuzulassen scheinen um darauf zu stehen — eine Halluzination, auf die wirklich nur ein grausiger Reflex mehr möglich ist: Erhängen. Und lähmend freundlich, eine Solitude, um die Nerven zum Verzweifeln zu bringen, eine reizend unbekümmerte Stätte, wo aber Schicksale zu Ende gehen, dieses anspruchslose grüne und blaue Zimmer des „Monats auf dem Lande"[1].

Was sich dem aufmerksamen Beschauer dieser Blätter vollzieht, ist zugleich einer der wichtigsten Augenblicke des gesamten russischen Theaters: die *Entdeckung des Symbolismus* auf der Bühne. Er ist nicht feststehende Prägung, wie bisweilen leider schon dem deutschen Theater, er wird jedesmal neu geboren. Symbolismus ist vom Theater nicht zu entfernen, er gehört so ursächlich dazu, als der Hermelin des Schauspielers ihn als König, die Lumpen als Bettler erscheinen lassen. Unsere Untersuchung wird von nun an vielfach nur die Wandlungsformen angeben, die mit dem Form- und Farbsymbolismus der Ikone beginnt und mit dem motorischen Symbolismus Mayerholds zu enden. Es wird sich erweisen, daß alle die vielfachen Kategorien, gerade auf das russische Theater so gerne gewendet, Realismus, Konstruktivismus, Biomechanismus und viele andere, vielfach überflüssig werden, da die zugrunde liegenden Tatsachen weitaus einfacheren sind.

Hiefür ist auch der andere Meister ein Beweis, der mit dem Theater Stanislawskis geradezu ursächlich verbundene, leider an der Großen Oper in Paris reicher als in Rußland wirkende Alexandre Benois[2]. Gerade so, wie Stanislawski diese Figuren der Brüder Karamas-

[1] Um die Varianten teilen sich in charakteristischer Weise die Tretjakoff-Galerie in Moskau, die Nationalbibliothek in Wien und die Gattin des Künstlers (Fig. 73).

[2] In feiner Umschreibung des Wirkens des Künstlers an seiner Bühne vgl. Stanislawski a. a. O. S. 532 et al., für Dobuschinski a. a. O. S. 345.

soff unvergeßlich einprägsam — daher der Fehlschluß: Realismus! — gestaltet hat, sieht auch Benois in seine Figuren hinein. Er analysiert Stirn und Auge, Nase und Hand, aber auch Rock und Hose, bis in die feinste Kleiderrüsche (Fig. 61 f, 69). Er analysiert aber auch die Welt der Farbe; hier ist der feinste Farbenkünstler, den das russische — wenn nicht das Theater überhaupt — hervorgebracht hat. Man prüfe diese einzelnen Farbenwunder der „Kameliendame" (Fig. 70 f) — diese Reflexe auf Boden und Wänden, dieses anders zum Fenster einbrechende und sich von der Lampe verteilende Licht, man genieße die endlose Leere, die sich aus dem Parkettboden der Familienpension des „Idiot" spiegelt (Fig. 97)! Man sehe aber auch die Vollendung des kalten Winterlichtes der „Prison de la Forêt" die staubig turbulente Atmosphäre des „Club des Cordeliers" (Fig. 64) und man wird sich staunend eingestehen, dieser unendlichen feinen Farbenwelt auf dem deutschen Theater nichts, tatsächlich nichts entgegen halten zu können. Wer diese Kunst mit Impressionismus bezeichnen will, mag es immerhin tun, er vergesse nur nie, daß es Theater ist, daß hier die Kälte und dort die Wärme des Lichtes nicht um eines Bildes willen hier sind, sondern um einer Handlung, eines Schicksals willen, das sich in ihnen und um sie herum vollziehen wird. Wir glauben kaum fehl zu gehen, wenn wir in diesem *angewandten Symbolismus,* der ganz natürlich von Wort, Geste und Farbe ausgeht, um bei dem letzten und höchsten Menschenschicksal zu schließen, eine der stärksten Wurzeln der Kunst Stanislawskis begegnen.

Methodik des Balletts — Léon Bakst, Technik und Stoffe

Durch die Erscheinung Benois' hängt die Kunst Stanislawskis mit einer andern Gruppe zusammen, die vielleicht im ganzen Komplex russischer Theaterkunst als die größte bezeichnet werden muß. Umfänglich gewiß und auch darin, daß ihr von allen Phasen und Richtungen innerhalb Europas die größte Popularität eignet. Wozu noch kommt, daß es sich hier wieder um eine Expansiverscheinung handelt, um eine Sendung Rußlands an die europäische Welt, der mit einmütiger, jede Debatte erübrigender Huldigung begegnet worden ist. Wir meinen das *russische Ballett,* das mit vollem Rechte hier an die mittlere Stelle gehört, weil von ihm Kräfte nach vor- und rückwärts strahlen, ganz gleich, ob es die große Tragödie oder die Kleinkunst des russischen Theaters ist, die sie treffen. Die Kunst des russischen Balletts kann nicht leicht überschätzt werden, jedenfalls war sie die dauerhafteste im ganzen älteren Kreise. Wie reizvoll das Ballett selbst aus den wenig anmutenden, überkommenen Partien im älteren russischen Theater hervorsticht, wurde bereits erwähnt. Es wäre aber auch der Erstarrung verfallen, die selbst anerkannten und großen Ballettkörpern Europas heute droht, wenn es nicht der Exodus nach Frankreich, zu Beginn unseres Jahrhundertes in Berührung mit einer gerade ungemein wuchtig emporschießenden Kunst, der des französischen Impressionismus, gebracht und ihm das Glück einer Reihe großer Persönlichkeiten bescheert hätte. Namen wie Nijnski und Fokin, Pawlowa, Karsawina, Ida Rubinstein ragen über die Tanzkunst hinaus, sie sind in Wirklichkeit starke künstlerische Persönlichkeiten. Und dazu traf es sich noch, daß diese Kunst ein malerisches Genie ohnegleichen fand, ein

Auge, dem sich das Drama wie von selbst in Tanz zerlegte, der Tanz aber in die Farbenpracht lebendiger Figurine, eine Persönlichkeit, bei der man wie stets bewegt und ohne Begreifen vor der umfassenden Wunderwelt des theatralischen Gedankens steht: das Genie Léon Baksts.

Über keinen Künstler des ganzen russischen Stilkreises sind wir so glänzend informiert wie über Léon Bakst[1]. Vielleicht hat auch die traurige Tatsache, daß dieses ungeheure, blumenreiche, geradezu mit der Gewalt einer überquellenden Natur sich immer wieder erneuernde, seiner Gestalt neue und immer schwungvollere Details entzaubernde Wirken heute leider abgeschlossen vor uns liegt, bewirkt, daß fast alles von Baksts Werk reproduktiv bewahrt und seine Gestalt selbst immer neu monographisch gezeichnet wird. Wir selbst haben an anderer Stelle[2] Bakst unbedenklich den größten Kostümkünstlern aller Zeiten, einem Burnacini oder einem Bertoli, an die Seite gestellt, er ist der glänzendste Vertreter des großen kostümlichen Gedankens in unseren Tagen. Dieser Wertung im Kreise der Kostümgeschichte wäre hier nur noch die bühnengeschichtliche an die Seite zu stellen, die bei einem Künstler dieses Formates nicht gering ist. Bakst steht im französischen Impressionismus mit der ganzen Selbständigkeit des Genies. Gewiß ist diese zarte Farbenphantasie, diese Inbrunst der Wiedergabe einer Welt durch das Medium der Farbe ohne Manet und Renoir, insbesondere aber ohne Cézanne nicht denkbar, wie jenseits ihrer die Fortentwicklung und Entfaltung bei Dérain und Matisse, insbesondere aber wieder bei Picasso steht. Seine solitäre Größe liegt aber darin, daß er *Theatermaler* sein wollte, nichts mehr und nichts weniger, *Kostümzeichner;* den Ruf, Maler zu sein, hat Bakst nur ganz vereinzelt, und erstaunlicherweise auch da mit überwältigendem Erfolge, aufgesucht[3]. Das Theater dankte diese Hingabe durch eine Durchblutung mit den ihm eigenen Werten, die allerdings erst Baksts Werk zur Vollendung reifen ließen. Die Bühne Baksts ist ein freier, tiefer Bildraum, unerschöpflich zur Aufnahme der Wunder des Balletts. Das spezifisch Theatralische an unserem Meister offenbart sich, wenn man ihn mit zweien vergleicht, die seiner Wesensart benachbart sind: für den älteren A. Golowin ist die Bühne impressionistischer Bildraum (Fig. 49 ff); sie hat sich noch nicht zur Räumlichkeit gewandelt. Für den jüngeren K. Korowin, übrigens einen der großartigsten Vertreter des feinfühligen impressionistischen Bühnengedankens, ist die Bühne überhaupt bildhaft überwunden, aller Schwere entkleidet, zur malerischen Vorstellung zurückgekehrt (Fig. 75 ff). Bei Bakst ist das Theater doch immer unvergessen. Eine Wunderwelt des Lichtes tut sich auf, leuchtende Säulen, Dickicht indischen Urwaldes, dämmernde Hintergründe, traumhaft schimmernde Stoffe, Metalle, Blumen und

[1] Die Programme des Théâtre Chatelet, der zentralen Stelle des russischen Balletts, erschienen gesammelt: Collection des plus beaux numéros de Comoedia illustré et les programmes consacrées aux ballets et galas russes, 1909—1921. Daneben hat „The Russian Ballett in Western Europe" (London 1921) die gleiche Spanne festgehalten. Noch mit Zusammenarbeit des Künstlers erschien A. Svétlov, Le ballet contemporain, Paris 1912, wo die beste Übersicht über das Wirken des ganzen Körpers wie der einzelnen Künstler. Von nun ab beginnen die großen Monographien, stets mit meist außerordentlich gelungenem reproduktiven Apparate bei André Levinson, Bakst, The story of the artist's life, London 1923, und vorher, wenn auch weniger ausführlich, A. Alexandre, l'art décoratif de Léon Bakst. Den Nachlaß edierten L. Réau, D. Roche, V. Svétlov und A. Tessier: Inedited Works of Bakst, New York 1927, zum Teil mit gleichem Material auch C. Einstein, Leon Bakst, Berlin (1927). Eine wundervolle Spezialausgabe erfuhr eines der Hauptwerke bei: A. Levinson, The designs of Leon Bakst for The Sleeping Princess, London 1923.

[2] Gregor, Wiener Szenische Kunst, II (Wien 1925), S. 120f.

[3] Vgl. Alexandre, a. a. O. Pl. 68ff.

Steine, doch alles theaterzugehörig, mitspielend, seiner Rolle bewußt. Nirgends Dekoration um der Dekoration willen — wie beim Theater der Neunzigerjahre — überall Beseelung, die bewegte Wunderwelt des Ballettes zu empfangen.

Die Welt der Stoffe Baksts ist weit umfassender, als die des Balletts. Seine besondere Vorliebe gilt der *Antike,* für die er wieder, seit jenen neunziger Jahren, die erste und einzige selbständige Formung gefunden hat, die das russische Theater überhaupt erreichte. Sein „Après-midi d'un faun" (Fig. 86) ist zarteste Märchenantike, von Farbe gerade soweit erfüllt als es für den antiken Vorwurf noch denkbar ist — „Daphnis und Chloë" (Fig. 87) reichen darüber zurück in ein bukolisch-vorweltliches Zeitalter, „Narzissus" verleiht dem Vorwurf satte, römische, „Cleopatra" schwere asiatische Farben und Formen. Aber erst das Wunderwerk der „Hélène de Sparte" (Fig. 83) zeigt Griechenland so vollkommen, wie man es in der Phantasie, selten in der Wirklichkeit und niemals auf der Bühne sah. Vorwiegend asiatisches Märchenmilieu, das seiner Farbenwelt natürlich ungemein entsprach, tat sich in der „Schéhérezade" (Fig. 100) und im „Dieu bleu" auf. Er konnte diese schwülen Orgien — weitaus sinnlicher als alles, was sich zehn Jahre später als sinnlich auf der Bühne gab — mit leichter Hand in das mittelalterliche gothisierende Märchenmilieu seines „St. Sébastien" dämpfen. Wieder vollzieht sich eine Neuschöpfung der Gothik, am erstaunlichsten dadurch, weil es — eine Kühnheit ohnegleichen — getanzte Gothik sein mußte. Er erreicht spielerische Leichtigkeit in einer Unzahl zarter Ballettentwürfe, die immer noch getanzt werden, ohne daß seine Gestaltung jemals erreicht worden sei, die „Papillons", der „Carneval". Und er erreicht die Stilkunst wieder, diesmal eine durch das moderne Medium gesehene Märchenbarocke, in dem zarten Wunderwerke der „Sleeping Princess".

Léon Bakst, Symbolismus und Nachfolge

Keiner seiner zahlreichen Biographen hat Bakst anders als schwärmerisch betrachtet und auch wir konnten uns dem Zauber dieser entzückenden Gestaltungen nicht entschlagen. Sind sie nur durch sich selbst bedeutend, Schöpfungen eines erhabenen Zufalles, die die Hand des Genies hinwarf, wie die Natur die Wolkenformen oder Wasserspiegelungen, oder kann es gelingen, auch in diesen liebenswürdigen Wunderwerken einer Tanzphantasie eine Methode zu erkennen? — Die Frage nach dem Symbolismus Bakst ist nie gestellt worden; gäbe es einen solchen, so wäre es ein reiner *Symbolismus der Farbe,* des Ornaments, der Bewegung, sehr verwandt dem Ausdrucke in der Musik. Von einer strengen, starren Fassung des Symbolischen ist der ganz auf das Auge bedachte Bakst ebensoweit, wie die Bühne Stanislawskis in ihrem durch das Medium des Gehörs gehenden Welt. Beides äußerste Gegensätze, beides in eine gewisse Verwandtschaft mit Musik getaucht, beides unerschöpfliche, geradezu chaotische Möglichkeiten der Weiterentwicklung. Für Stanislawski soll der Versuch der Fortführung und Analyse noch erfolgen, für Bakst, wo es weit leichter ist, einen Begriff zu bilden, mag er sich sogleich anschließen. Während das Ballett Djaghileffs die Farbenmystik Baksts ebenso wiederholt, wie das Ballett der Pawlowa die Mystik der alten Ballettgeste, die in diesem „Sterbenden Schwan" einen begreiflichen Triumph feiert,

gibt es tatsächlich auch schon heute eine Fortsetzung des Werkes Baksts, die über den bewunderten Meister hinausgeht. Es wurde von dem genialen Korowin gesprochen, in ihm erreicht die Bühne das Bild wieder, aus dem sie trat. Bei M. Larionoff aber, heute ganz ohne allen Zweifel dem geistreichsten Künstler des Balletts, ist der Symbolismus ganz ebenso erreicht, wie bei Dobuschinski für die unerschöpfliche Welt Stanislawskis. Bei Bakst hatten Baum, Haus, Blume tausenderlei Formen, wie sie eben die Stunde, die Beleuchtung, in der Impression auf eine überempfindliche Seele vorschrieben, bei Larionoff gewinnen die Dinge selbst Wesen, sprechen aus sich selbst heraus. Die weichen Formen verhärten und zerbrechen, die Andeutung kehrt auf das Theater zurück, das Symbol. Die überströmende Fülle weicht wenigen, aber sinnvollen Bewegungen und Andeutungen. Zugleich vollzieht sich eine Rückkehr aus dem Kosmopolitismus, dahin Bakst das russische Ballett geführt, im Sinne des Ostens. Larionoffs „Bouffon" (Fig. 167ff) führt das Ballett ebenso symbolisch nach Rußland zurück, wie es vor ihm, und zwar noch zu Zeiten Baksts, Benois mit der „Petruschka" getan hatte (Fig. 69). Dieses Bestreben um den genialen Dekorateur herum, seine weitgespannte Phantasie zu verlassen, zu retten, nach Rußland zurückzuführen, ist eines der anmutigsten Momente aus der Methodologie des russischen Theaters. Es ist so, als fürchte man sich vor dem Uferlosen des Auslandes, kehrte aus dem lachenden Frankreich, dem finsteren Deutschland, dem schreienden Amerika in die geheiligte symbolische Enge des Ikons zurück. Nun ist eine Reihe der sympathischesten Künstler zu nennen, die diesen Willen verfolgen: vor allem der tiefgründige J. Bilibin, ein ausgesprochener Kenner und Verehrer der altrussischen Malerei und der Miniatur, auch in vielen Beziehungen zum graphischen Kunstgewerbe stehend (Fig. 37 et plur.), A. Stschekotikina, in der die Verbindung alter Malkultur und des Theaters zu den geheimnisvollsten, tiefsinnigsten Blüten zielt (Fig. 39 et plur.). Ihnen allen aber voran vollzieht sich die malerisch-theatralische Entwicklung einer der sympathischesten und seelentiefsten Erscheinungen dieser ganzen Gruppe, Natalie Gontscharowa (Fig. 138 ff). Auch N. Gontscharowa hat für das russische Ballett zu Zeiten Baksts gearbeitet und darin die nationale Note verfolgt. Später vollzog sich in ihr allein der Übergang, den wir hier als geschichtliche Tatsache angesehen haben, unter dem Eindrucke alter Vorbilder (Fig. 137, 132) zerfiel die farbenreiche Weichheit des Bildes, die Teile wurden bedeutend für das Ganze, sie wirken nicht bildhaft mehr, sondern symbolisch. Man suche selbst den Weg zu gehen, den etwa M. Larionoff unablässig sucht, *aus der Rhythmik des Balletts die Elemente seiner Erscheinung* zu gewinnen, wie ein paar Striche und Flächen eine ausdrucksvolle Figur ergeben, deren Sinn Bewegung ist (Fig. 175 f) und man wird des ganzen Reichtums des durchmessenen Weges, aber auch des Unterschiedes gegen die frühere Auffassung gewahr werden. Bei Bakst formte sich die Vorstellung des bewegten Ballettes bis zum ruhenden Bilde in eindrucksvoller Vollendung um, bei M. Larionoff ist die Skizze kein Endpunkt, sondern der Weg zur großartigen lebenden Vollendung des praktischen Theaters selbst, weit weniger eigenbedeutend, als bei Bakst, weit weniger malerisch vollendet, aber ein graphisches Symbol für den, der zu lesen weiß. Hier tritt dieselbe Erscheinung ein, die sich gegen den malerischen Impressionismus auf der Bühne überhaupt gekehrt hat: fort vom Bilde, Theater als Theater, bewegte Raum-

kunst, für die das Bild nur Skizze war, Behelf, Entwurf. Die größte Vollendung, zugleich das präziseste Beispiel für die Einwirkung der alten Kunst scheint uns das von N. Gontscharowa 1915 projektierte religiöse Ballett gewesen zu sein, bis in die Mimik hinein ist die Fortwirkung des alten, kostbaren Traditionsgutes hier deutlich (Fig. 135). Man wundere sich nicht über die vielfachen Brechungen, die scheinbar eckigen Formen, es ist dieselbe Technik, die seinerzeit die vielfach golddurchzogenen Apostelfiguren schuf (vgl. Fig. 133), und der gleichfalls die heftige, eckige Bewegung Symbol für eine starke seelische Durchdringung geworden war.

Kleinkunst und Kabarett

Eher als Exkurs unserer auf die gesamte geistige Bewegung des russischen Theaters abzielenden Darstellung, immerhin aber in ihrer starken Wirkung nicht gering zu achten, seien auch die verschiedenen Formen des russischen Kleintheaters genannt. Sie gehören an diese Stelle, denn sie sind außerordentlich farbige *Loslösungen aus dem koloristischen Körper des russischen Balletts* und sie haben auch nie auf Musik und Tanz verzichtet. Zudem, weil eine ihrer populärsten Formen als ein im Heimatlande wenig beachteter Sendling eine tatsächlich über ganz Europa hinstreichende Vorstellung russischen Kabarettismus hervorgerufen hat.

Auch Bakst konnte humoristisch, konnte sarkastisch sein; die „Schlafende Prinzessin" war voll von solchen Zügen. Nach und neben ihm hat jeder der genannten großen russischen Theaterkünstler das spielerische Versinken, die wehmütige Träumerei geliebt. Fast unglaublich, daß alle diese ernsten Männer einmal schalkhaft und karikaturistisch wurden; so hat Dobuschinski eine derbe Karikatur der „Traviata" (Fig. 68), eine Reihe russischer Genrebilder und ein Märchen von Andersen für den theatralischen Gebrauch bildlich umgedichtet. Selbst die Figurinen des ernsten Benois erreichen bisweilen ein Maß von Drôlerie, um sie, am besten in einem Chanson der letzten Kaiserzeit, auf das Podium zu stellen. Ein Genie dieser Gattung scheint der bei uns noch unbekannte B. Schukajeff (Fig. 185 et plur.) zu sein, der neben den Themen der „Carmen", der „Pique Dame" und des „Eugen Onegin", also den die meisten russischen Dekorationskünstler beschäftigenden Vorwürfen, Chauve-souris-Dekorationen von großer Kraft gemalt hat. Die Vereinfachung, das Wegstreben von den großen Verfeinerungen des Lichtes, die Zusammenfassung in schwerere, derbere, aber ausdrucksvolle Teile, sie erscheinen hier durchaus ins Komische, mit besonderer Vorliebe ins Groteske gewendet. Auch dann, wenn starke heimatliche Elemente mitspielen, wie in dieser „Legende" (Fig. 45), wenn eine stets gerne herbeigezogene Naturromantik sich tragisch verdüstert, wie in dem Bilde: „Der König rief seinen Tambour".

Mit dieser *Kunst des Einzelbildes,* statt des durchgeführten dramatischen Kunstwerkes, dem Rahmen für eine kleine Musik und einigen rührenden Strophen, berühren wir die ganz einzigartige Kabaretterscheinung des „Blauen Vogels", der Gründung eines wahren Genies von Konferencier, was die Wärme des Humors und was die Polyglottie anbelangt, N. Juschni. Der „Blaue Vogel" ist eine Nachkriegserscheinung, er ist die populärste Form,

die ganz Europa wenigstens mit einigen Elementen des russischen Theaters bekanntgemacht hat. Dieses Theater bleibt überall unwidersprochen, weil es niemals mehr aus sich gemacht hat, als es ist, eine anmutige, ihre Harmlosigkeit geradezu prononcierende Unterhaltung und weil es mit bemerkenswertem Geschick ausschließlich künstlerisch vollwertige Kräfte zu den seinen gemacht hat. Es ist der geradezu zur Permanenz erhobene Übergangszustand von Bakst zum Heute. Auch der „Blaue Vogel" liebt den Stil und die Geschichte, in die sich seine anmutigen Bilder kleiden, Rokoko, Petersburger Empire, seine Darstellungsweise ist ein oft bewußt kindlicher Impressionismus. Neben vorzüglichen dekorativen Einfällen, stets in der hier betrachteten leicht grotesken und karikaturistichen Richtung, stehen kindliche Harmlosigkeiten, aus gemalten Körpern redende Köpfe oder Gegenstände, Korken und Polster, die sich beleben. Nicht weniger als 71 solche Bildchen hat dieses Kabarett in einer Unzahl von Städten umhergeführt und es hat das begeisterte Lob der anerkanntesten Stimmen gefunden. Dies mehr wegen der Distanz, in der sich dieses Theaterchen bewußt und geschickt von allem übrigen Theater hält, gewiß aber auch wegen seines immer etwas sentimental vorgetragenen russischen Ursprungs.

Am allerwenigsten wohl aus jenem Grunde, der uns hier vorwiegend interessiert, wegen des außerordentlichen Geschicks und der geräumigen Begabung seiner Mitarbeiter. Unter ihnen repräsentiert Chudjakoff[1] das nationale Element, Tschelischeff die internationale historisierende (Fig. 184), Poschedajeff die phantastisch märchenhafte Linie (Fig. 91). Alle diese Zeichner haben Qualität, die neuerlich mit vollem Bewußtsein auf uraltes Kulturgut ihres Stammes zurückgeht. Aber bei weitem mehr als Qualität scheint uns M. Urwanzoff zu besitzen, einer der phantasievollsten jungen Künstler, die das russische Theater hervorgebracht hat, ein fast an Bakst gemahnender Expansionsraum der Phantasie, bald verschwenderisch in Märchenwäldern und über den Kuppeln von Nischni Nowgorod schweifend, bald diese Kräfte hartnäckig sammelnd, um ein starkes, aus dem Gold und den dunklen Tönen der Heiligenbilder geformtes Symboltheater (Fig. 189). Über diese sehr beachtenswerten, hoffentlich nicht dauernd nur an das kleine Theaterchen gebundenen Kräfte hinweg hat es die große Konivenz des „Blauen Vogels" sogar vermocht, sich Fremdes beinahe täuschend zu assimilieren, es ist von großem Reiz, sich die russischen und deutschen Elemente der Zeichnung Ernst Sterns in unserer Fig. 182 zu analysieren.

Grundlagen des Willens zum Theater

Mehr als die weitreichendste Spekulation zeigt diese Möglichkeit, wieweit das russische Theater gerade in diesen kleinen, aber unendlich weitreichenden Ausläufern Internationalität eingegangen war. Es ist die auf den kleinsten Zeitraum zusammengedrängte Gegenerscheinung der fremden Gastspiele in Rußland, sich in diesem ersten Vierteljahrhundert, am deutlichsten in den empfindlichen Jahren nach dem Kriege abspielend, wo die Aufnahms-

[1] Er ist der Autor jener „Wolgaschlepper", die in Verbindung mit dem Liede, das Schaljapin zum dunkelsten Erklingen brachte, ganz Europa hingerissen haben. Es ist eine Umformung des Bildes von Repin, die erste, dem blauen Vogel dienende Fassung von Makowski wird hier erstmalig veröffentlicht, Fig. 187.

fähigkeit für Russisches so sehr geschärft worden war. Aber ebenso mußte sich auch auf kleinstem Raume die *Gegenbewegung* wiederholen, die damals ein ganzes Jahrhundert, das neunzehnte, erfüllt hatte: die leuchtende Glut des Impressionismus eines Bakst konnte unmöglich unwidersprochen bleiben. Dieser uferlosen Freude an der optischen Gestaltung, diesem Stimmungszauber, diesem Fluten des Balletts, mußten im Heimatlande ernste Schranken entgegengesetzt werden. Hier ist es nicht mehr zu vermeiden, ein Moment zu streifen das wir der Einleitung gemäß nicht in den Kreis der methodischen Betrachtung rücken wollten: die vollkommen geänderte soziale Lage, die russisches Theater im Inlande und solches im Auslande zu weitabliegenden Begriffen macht. Theater bedeutet in Rußland entschieden mehr, als an irgendeiner Stelle der Welt, weil es einen bedeutend größeren, wenn nicht *den größten Raum des gesamten Geisteslebens* einnimmt. Theater bedeutet in Rußland seid 1917 *Erlösung von der Welt durch Phantasie,* eine Art Ersatz für eine Menge verlorener Kategorien, wie Religion, Privatleben, individueller Liebe, allerlei Erlebnisse persönlicher Natur, die der herrschende Kollektivismus aufgesaugt hat. Vermöge einer begreiflichen Abdrängung stürzen alle diese brachliegenden Kategorien in das bereitgestellte Ersatzbild des Theaters, es ist mit ein Grund — nicht der einzige — zu der ungeheuren Wirksamkeit des Begriffes Theater in der russischen Gegenwart. Die berauschende Möglichkeit, sich unkontrollierbar in der Phantasie ausleben zu können, lockt allabendlich Tausende ins Theater, die unter Tags ihr kollektives Dasein geführt hatten. Aber diesem eigentlichen negativen Grund zur Umfassung modernen russischen Theaterlebens steht auch ein positiver gegenüber: Nirgends spricht sich der kollektive Gedanke so völlig aus, wie von der Bühne, nirgends nimmt die gewünschte heftige, geradezu raketenhafte geistige Umformung so rasch Formen an wie in der nicht durch reale Gesetze gebundenen Welt des Theaters. Der glücklichen Begegnung der hier angeführten Gründe, des negativen „Ventils" und der schnellen positiven Formung, dürfte erkenntnistheoretisch der unerhörte Aufschwung heutigen russischen Theaterlebens zu danken sein. Die Sehnsucht nach einem möglichst raschen Erreichen neuer Lebenstypen, möglichst fern der Tradition, möglichst fern von det Geschichte, möglichst fern von bisheriger Gesellschaft — wo konnte sich dies leichter befriedigen, als im Theater? Leichter allerdings noch im Film, wo nicht einmal die Bindung an die physikalischen Notwendigkeiten der alten Kunst im Wege stand. Wenn der Filmregisseur Eisenstein gelegentlich ausruft: Was soll uns der Gral, dieses spanische Geschirr?, so hören wir neben der Kindlichkeit der Vorstellung, sich über ein Jahrtausend Vergangenheit hinwegheben zu können, deutlich den Willen zur Erfindung neuer Elemente, neuer Bausteine, neuer Symbole, die das russische Geistesleben heute für Bekenner und Gegner gleich anziehend macht.

Damit befinden wir uns aber wieder ganz im Kreise unserer methodischen Untersuchung. Wo wäre es einfacher gewesen, den ungemein mühevollen Weg nach der Auffindung *neuer theatralischer Symbole* abzukürzen, als auf dem Boden, der sich zugunsten einer neuen Menschheitstype in Windeseile von allem Anhängenden befreit hatte? Gerade das Beispiel des russischen Balletts zeigte uns ja, wie ungemein verzweigt die historische Folge sein konnte, ohne daß sich das methodische Fundament eigentlich geändert hatte; es ist eine

weitere, ganz überaus anziehende Leistung modernen russischen Theaterlebens, auch das gegenteilige Beispiel gegeben zu haben, wie nämlich dieser langsame Entwicklungsgang mit der Schnelligkeit eines, höchstens zweier Jahrzehnte abkürzbar ist.

Es ist zunächst daran zu erinnern, daß auch die *bildende Kunst,* im drängenden Ansturm neuer Gedanken und Gefühle, Ähnliches erlebt hat[1]. Das ganze Schaffen Kandinskis, also ihres heute gereiftesten und ältesten Meisters, ist nichts anderes als die gleiche Auseinandersetzung, in der Höhe einer reineren Vorstellungswelt[2]. Kandinskis ältere Werke, verraten die starke Bewegung keineswegs, sie sind, wie seine „Xylographies", sogar noch ziemlich stark in jenem nationalen Charakter befangen, den wir auch auf dem Theater sehr wohl kennen. Dieser Künstler ist aber absolut radikal: die Erneuerung der Werte bedeutete ihm eine so vollkommene *Auflösung*, daß nur die einfachsten Elemente seiner Kunst, gewissermaßen vom Gedichte nur die Silben, übriggeblieben sind. Nun sind malerische Elemente, Farbflecke, Kreise, Linien verbunden und in einer „Improvisation" auf ein Blatt gebracht (Fig. 31), oft in großer Zartheit der Farbengebung, nie zufällig, was auch der fernstehende Beobachter bemerkt, immer mit starker innerer Zwangsläufigkeit.

Die Debatte über diese Kunst ist müßig, wie über ein paar Takte von Skrjabin oder Ravel. Es wird darin entweder eine starke Formel, ein starkes Symbol gefunden, das auf den Beschauer mit gleicher Kraft wirkt wie jene Takte, oder Bild und Musik bleiben leer. Uns scheint in diesem Zusammenhange nur bemerkenswert, wie überaus rasch und radikal ein Vorgang verläuft, der, wie wir sogleich nachweisen werden, auf dem Theater seine genauen Parallelen gefunden hat. Glücklicherweise ohne durch die gleiche Vehemenz den Entwicklungsvorgang zu verschleiern, so daß es zur leidenschaftlichen Ablehnung dieser Kunst nicht kommen und uns auch die Möglichkeit nicht genommen werden konnte, die Phasen zu verfolgen.

Methodik des „entfesselten Theaters"

Alexander Taïroff gebührt das Verdienst, die Notwendigkeit einer Erneuerung des Theaters von Grund auf als erster gefühlt zu haben. Er drückte dies in literarischer Form aus[3], weit darüber hinaus aber in einer heute schon stattlichen Reihe der Inszenierungen seines Kammertheaters, die eine deutliche, ansteigende Entwicklung fühlen lassen. Er ist nicht ganz frei von westlichem Bezuge, um so dankenswerter, von unserem Standpunkte, da er der erste gewesen ist, der auf dem Wege des Gastspieles den Eindruck des „neuen" russischen Theaters an Europa vermittelt hat. Aber gerade in diesem Gedanken, die Neuartigkeit ruhig zum

[1] Über Rußland vgl. stets die beste Zusammenstellung bei C. Einstein, Die Kunst des XX. Jahrhunderts, Berlin, 1926. 160ff.

[2] H. Zehder, Wassily Kandinski (mit Benutzung der Selbstbiographie), Dresden 1926.

[3] A. Taïroff, Das entfesselte Theater. Potsdam 1923 und erneuert 1927. Das Buch, eine lebhafte Kontroverse mit Mayerhold, ist weitaus das gelesenste über modernes russisches Theater. An dieser Stelle seien auch jene drei Werke genannt, die bisher die umfassendsten Studien zum modernen russischen Theater gaben: Alexander Bakshy, The Path of the modern Russian Stage, London 1916, mit bereits sehr feiner Herausarbeitung der Grundtypen russischen Theaters, O. M. Sayler, The Russian Theatre, London 1923 und H. Carter, The New Theatre and Cinema of Soviet Russia, Londsn 1924. Das letztere Werk insbesondere bemerkenswert durch zahlreiche Aufführungsdaten, die beim Mangel der Spielpläne natürlich sehr wertvoll sind. Die Grundtendenz, das russische Theater sei ein Kind der Revolution, können wir natürlich nicht beipflichten, es fehlt naturgemäß bei Carter die gesamte Vorbereitungszeit bis 1917, die wir für das Verständnis dieser Kunst unumgänglich betrachten. Carter hat selbst in seinem vortrefflichen The New Spirit in the European Theatre, London 1925, seinen Standpunkt bereichert.

Vergleiche zu stellen und nirgends mit importierten Begriffen zu vermengen, liegt eine bewundernswerte Stärke. Das Theater Taïroffs ist demnach auch, selbst an dem Meisterbeispiele Stanislawskis gemessen, jenes, das am wenigsten im Werden, das dem Studium bereits den abgeschlossensten Eindruck bietet. Die Untersuchung zeige nun, wieweit Taïroff dem Radikalismus eines Kandinski gefolgt ist, oder wieweit seine Kunst, sein Material, ihm andere Wege und Haltepunkte gebot.

Taïroffs Gedanke ist der der *Rückkehr zu den Kräften der primären, starken Schauspielkunst.* Der Schauspieler wirkt nicht mit Mund und Gesten, sondern in seiner ganzen, vollen Persönlichkeit. Er kann mithin nicht in ein „Bild" gestellt werden, ein Bild von Kulissen und Prospekt, in dem ihm gewissermaßen ein kleiner Abschnitt eingeräumt ist, sondern er bedarf der *ganzen Bühne*, in jeder Höhen- und Tiefenerstreckung, als seines schauspielerischen Raumes. Damit wird Taïroff, was übrigens eine allgemeine europäische Erscheinung der letzten Jahrzehnte ist, zum Wiederentdecker der *Dreidimensionalität der Bühne*[1]. Er fordert den gewellten, gestuften, bis zur ganzen Höhe ansteigenden Bühnenboden, fordert die Bühne als räumliches Ganzes, fordert die Abkehr von jedem konventionellen Ornament, konventionellem Bühnengefüge, es heiße Kulisse, Prospekt oder wie immer, fordert — was ungemein interessant ist — die Rückkehr zum stilisierten Stil der Rede, des Spiels, nach der „natürlichen" Sprechkunst des naturalistischen Theaters[2]

Es ist also wohl darauf zu achten, daß keine Auflösung des Theaters gefordert wird, sondern im Gegenteile eine bessere, *strengere Bindung.* Auch das ungemein exakte Probensystem erwies später, daß der Titel des berühmten Buches ein Paradoxon gewesen war. Bedeutend strenger, als in einem Kulissentheater alter Provenienz, sieht sich der Schauspieler im Rahmen einer Szenerie gefesselt, die in jedem Teile genau für das bezügliche Stück komponiert ist und eine strenge Beherrschung jedes Schrittes erfordert, um sich, und den Schauspieler mit sich, zur Wirkung zu bringen. Man betrachte unsere Fig. 219, Entwurf zum „Kaufmann von Venedig" von Alexandra Exter, der von Anfang an mit dieser Bühne eng verbundenen Künstlerin. Es ist ein Aufbau, der aus venezianischen Motiven — Brücke, Stufen, Palastpfahl, Wasser und Stein, Wasser und Luft, Lichter oder Monde — gebildet ist, ohne diese jedoch in die gewohnte, der Natur abgelauschte Anordnung zu bringen; die Anordnung dieser Elemente ist vielmehr völlig neu erfunden und verleiht jedem, der bereit ist, darauf einzugehen, die Assoziation: Venedig. Die Prägung, das Symbol „Venedig", das innerhalb dieser Anordnung liegt, ist absolut neuartig, weniger zwingend, als ein Impromptu Kandinsksi, aber zugänglicher. „Thamira Kytharedes", ein antikisierendes Stück, für das Exter vorher den Bühnenaufbau geschaffen hatte (Fig. 192), war übersichtlicher und einfacher in der Anlage. Eine kurze Freitreppe über die gesamte Bühnenbreite ermöglichte ihre Ausnützung nach der Höhe, kyklopische Trümmer und und schlankpyramidenförmige Pylonen vermittelten mit Sicherheit den antiken Eindruck.

[1] Wer die Bewegungen der russischen Bühnenform zu heftig findet, der erinnere sich, daß die Bühnenform zu Anfang des Jahrhunderts, durch die sog. Relief-, z. T. auch die damalige Shakespearebühne in Deutschland eine radikale Verkleinerung erfahren hatte, die sie aus der Dimensionalität der älteren Kulissenbühne herausführte. Seitdem läuft ein ständiger Prozeß um die Wiedergewinnung der drei Bühnendimensionen, vgl. Gregor, Wr. Szen. Kunst I, S. 122 ff.

[2] Taïroff, I. Aufl. S. 55.

Die Szene — offenbar eine Belebung toten Gesteines durch den Kitharoïden — erscheint von sehr starker Wirksamkeit. Ein Stück näher an den Geist des „Kaufmann von Venedig" führte aber die „Salome", aus der die Prinzipien des neuen Stiles vielleicht schon klarer zu entnehmen sind (Fig. 222). Das Bühnenbild ist vielfach gebrochen, es führt auf Stufen, dann aber auch auf Flächen links zum Brunnen des verkerkerten Jochanaan, rechts zum Sitze des Tetrarchen empor. Den Abschluß bilden da scharlachrote Säulen, dort schwarzer Stoff — man merke das deutliche Bestreben, in die Richtung des Symbols zu wirken — ein blauer, von weißen, blitzartigen Zacken durchstreifter Hintergrund schließt ab. Sowohl die äußerst prägnante Anordnung der Szenerie als das ungemein geschickte Verteilen des Bühnenbodens hob den räumlichen Eindruck bedeutend. Innerhalb dieser Dekoration aber waren die Mitwirkenden im älteren Sinne durchaus bildhaft gestellt, wie auch unsere Fig. 194 zeigt. Vollkommen frei, ein guter Schritt nach dem Räumlichen des Theaters hin enthüllt sich aber die weitere, hier in den Originalfarben reproduzierte Bühnenkonstruktion von A. Exter: Entwurf für eine Tragödie, Fig. 218. Frei auch von allen traditionellen Assoziationen gibt das Schwarz und das Rot einen Zweiklang, den man sich nur mit den Zügen der Spieler bevölkert zu denken braucht, um der starken Wirkung sicher zu sein. Im gleichen Gegensatz zu dem erwähnten Entwurf des „Kaufmanns von Venedig" scheint uns derselben Künstlerin „Romeo und Julie" eigentlich gelungener, die Bühnenformen sind hier durchaus frei, ohne bekannte Assoziationen zu berühren. Der prachtvoll mit einem spielenden Durchlaufen von Figuren inszenierte Prolog steht unter reicher Anwendung von Stiegen unter vielfach gebrochenen Dreiecken, die Balkonszene in einem kassettenartigen Aufbau, der wie auf alten Ikonen nichts Gegenständliches mehr kennt und dergleichen[1].

Einen weiteren großen Schritt zu der erstrebten Räumlichkeit des Theaters schien uns auch A. Wesnin gemacht zu haben, ein anderer, den Kammertheater Taïroffs eng verbunderer Künstler. Seine „Phädra" ist nur aus einfachen, aufsteigenden Flächen erbaut (Fig. 202 et plur.), auch die Stiege ist verlassen, um durch die maschinelle Aufeinanderfolge der Stufen keinen Zwang des Raumes zu erleiden. Es ist erstaunlich, insbesondere unter der Einwirkung der Beleuchtung, zu erfahren, wie sehr die Szenerie durch diese Behandlung farbiger Flächen — zwischen mehrere blaue ist plötzlich eine hellgelbe gestellt und ähnliches, an Räumigkeit gewinnt, wiewohl es doch nur die des gewohnten Guckkastens ist. Das vorzügliche, in harten, flächigen Konturen gehaltene Kostüm entsprach diesem Bilde vollkommen. Wesnin-Taïroff haben dann auch Chestertons übermütige Satire: „Der Mann, der Donnerstag war" inszeniert und sich dabei eines umständlichen Gerüstes bedient (Fig. 207), das, in umgekehrter Weise wie in dem vorhin für Exter zitiertem Falle, humoristisch zu werten war. Lifts zogen sich hinauf, unter Einwirkung von Lichtreklame wurde ein Teil in eine Bar verwandelt, der Effekt dieses auf die gewöhnliche Bühne gesetzten Raumtheaters war vollkommen.

Mit Ferdinandoff und seiner Dekoration zu „Adrienne Lecouvreur" (Fig. 210) begab sich Taïroff auf das stilistische, mit Jakuloff, einem der glänzendsten Künstler des heutigen Moskauer

[1] Nicht ebenso glücklich scheint uns derselben Künstlerin Othello-Entwurf (Fig. 195) weil hier die angewendeten Motive vieldeutiger sind, und nicht mit gleicher Sicherheit auf den Vorwurf schließen lassen. Für die künstlerische Entwicklung von A. Exter dürfte die Zusammenstellung der zehn Jahre auseinanderliegenden Entwürfe 192 f und 194 f charakteristisch sein. Fig. 196 stellt einen Grenzfall vor, wieweit in der Konstruktion eines stilistisch und geschichtlich streng determinaten Stückes geschritten werden mag.

Theaters (Fig. 214 et plur.), auf das Gebiet der Operette. Diese Wendung mag überraschend klingen, ohne es zu sein; es ist das Gegenbild zum *stark pathetischen Stile,* der durch den neuen Gedanken emporgerufen war. Da jede Bewegung des Schauspielers genau vorgeschrieben sein mußte, um auf dem wechselnden Niveau der Bühne stets die richtige Stellung zu treffen — eine Änderung schon von wenigen Zentimetern kann den Einsatz des Partners gefährden — mußte ein großer, pathetischer Stil der Darstellung gesucht werden, um die Fesselung des entfesselten Theater unmerklich erscheinen zu lassen. Die natürliche Wirkung hievon war, daß der Übergang zum Komischen gleichfalls nur einen Schritt bedeutete: die außerordentliche Akribie der Regie erlaubt es, aus einer der alten, von Taïroff bevorzugten Operetten die feinsten musikalischen Nuancen in Schritt und komische Geste umzusetzen, und die gleichen pathetischen Schauspieler zu komischen zu machen. Auf diese Weise ergeben sich wahre Meisterleistungen auf dem Gebiete einer durchdachten, zu karikaturistischer Allgemeinbedeutung erhobenen Operette: „Giroflé-Giroflà" und neuestens Lecoq's „Tag und Nacht" (Fig. 209). Der pathetische Stil wurde gleichfalls fortgesetzt: mit O'Neills „Liebe unter den Ulmen" ein ergreifendes Drama des Besitzes, doppelt interessant auf solchem Boden, in dem die räumliche Analyse bis zu einer Art von Synchronismus gesteigert ist: da das ganze Haus, in dem sich die Vorgänge vollziehen, auf der Szene aufgebaut ist, kann man die ahnungslosen Spieler der folgenden Szene schon kommen sehen, während die vorhergehende noch im Gange ist; die Wirkungen der zweiten werden gesehen, während das Spiel der dritten noch weiterläuft usw.[1] Außerdem wird neuerlich das große klassische Drama, mit Werfels „Troerinnen", im Umkreis Taïroffs erscheinen.

Als methodische Erscheinung kann man dem Theater Taïroffs gewiß nicht absprechen, eine neue Bühnenform gesucht und auch tatsächlich gefunden zu haben. Mit Zugrundelegung der alten Raumverhältnisse der Bühne ist unter Verzicht auf alle überkommenen szenischen Mittel an Raumwertigkeit tatsächlich alles geleistet worden. Man verfolge die Fig. 212 und stelle fest, wie sich aus einem raumzeichnerischen, man möchte sagen stereometrischen Einfall die Szenerie ergibt. Alles, was bei den andern Bühnenformen die zeichnerische Symbolik zu leisten bestrebt war, die Symbolik des Bildes, ist hier durch *räumliche Symbolik* ersetzt worden. Statt der Kulissen und Prospekte, statt der Versatzstücke und Bogen des alten Systems treten Dekorationsbestandteile, farbige oder leuchtende, gekrümmte oder plane Flächen auf, die den Raum symbolisch betonen. Die Kraft des sehr feinen Lichtes — des besten auf den russischen Bühnen — hebt diese Wirkung noch außerordentlich. Mit Taïroffs Lösung betritt eine neue Bühnenform zweifellos unsere Untersuchung.

Daß sich die Theaterdekoration überhaupt in diese Richtung entwickeln konnte, mag nicht erstaunen. Man bedenke, daß fast alle älteren Typen, bis ins XVIII. Jahrhundert hinein, allen voran natürlich die Shakespearebühne, räumlichen Symbolismus gesucht haben. Freilich war er meistens so bescheiden, daß er sich mit einer wiederkehrenden Teilung in Unter- und Oberbühne, in Vor- und Hinterbühne behalf. Alle Typen des frühen Barockzeitalters, die Serlio-, später Rasser- und Lettnerbühne sind Lösungen des Raumproblems,

[1] Die Versuche entsprechen der mittelalterlichen Simultanbühne, bei der gleichfalls an einigen Stellen gleichzeitige, voneinander unabhängige Vorgänge stattfinden können. Auf dem deutschen Theater neuestens von Piscator.

bei der feststehende Teile der Bühne feststehenden Raumwertigkeiten entsprachen. So bedeutet die Oberbühne Shakespeares alle nur möglichen Erhöhungen (Balkon, Fenster, vielleicht sogar Hügel), die Tiefenbühne alle nur möglichen Vertiefungen (Zeltinneres, Alkoven für Thron oder Bett) und dergleichen. Dieser Vorgang, rückverfolgt, wird so primitiv, daß schon Türen allein raumwertig und in den Darstellungen daher mit Namen bezeichnet werden, als die Häuser der Spieler (Terenzbühne). Der Unterschied der Bühne Taïroffs gegen diese Gestaltungen ruht darin, daß der moderne Fall für jedes Dekorationsbild immer eine neue Lösung zu geben verspricht[1] wo die alte Type für alle ungefähr dieselbe blieb.

Die Konsequenz des Raumsymbolismus: Architekturtheater

Einen hochinteressanten Beweis für die Richtigkeit dieser Parallele bietet die *Fortsetzung der Raumkünstler Taïroffs* selbst, insbesondere dort, wo ihr Streben ins Große gerichtet war. Ganz von selbst sehen wir sie dann erstaunlicherweise den Lösungen des *Barocktheaters* wieder zueilen, ganz ebenso, wie die primitiven Raumlösungen des XVI. Jahrhunderts schließlich zur Raumtiefe der Barockoper und des Jesutentheaters geführt haben. So ist die „Rienzi"-Inszenierung des genialen Jakuloff (Fig. 295, auch 269, 274) nichts anderes, als eine Raumkonstruktion Piranesis, aus der Perspektivzeichnung in die moderne Flächenhaftigkeit übertragen[2]. In den Entwürfen zum „König Ödipus" sieht man denselben sich sogar in einer wesentlich späteren Zeit des Architekturtheaters, etwa 1830, bewegen. Hochinteressant wird dieser Weg in den Skizzen des vortrefflichen Rabinowitsch. Aus flächenhaften Andeutungen („Wahrheit ist gut, Glück ist besser", ebenso: „Revisor" Fig. 320, 288) zu Architekturfragmenten („Lysistrata", Kammertheater, Fig. 319) von diesen zu großen architektonischen Konstruktionen, die ihre Parallele mit dem Barocktheater, sogar mit dem Tiefentheater langgezogener Spielstraßen nicht im mindesten verleugnen („Aëlitta", Filmkonstruktion, Fig. 290[3]). Auf diese geradezu unglaubliche Weise erstehen dem russischen Theater große Architekturdekorateure, ganz im Sinne des XVIII. Jahrhunderts, nur daß diese damals mit prospekt-

---

[1] Auch dies natürlich nur scheinbar. Solange die Bühne den Raum eines Kubus oder Parallelepipeds erfüllt, von dem eine Fläche fortgenommen ist, hat jede Stelle darin ihre feste Raumwertigkeit, die eben ihrer Lagerung innerhalb des Körpers entspricht. Immer wird „Mitte oben" daher wirksamer sein als „Seite links" u. dgl. — Es ist gut verständlich, daß der Drang nach stärkerer Wirksamkeit des Theaters dagegen immer gegen die überkommene Form der Bühne ankämpft und ihre Raumwertigkeiten bereichern, d. h. ihre Gebundenheit im Raume lösen möchte. Durch Fortnahme der Seitenwände wird aus dem rechteckig begrenzten Bühnenraume ein freier, der nur rückwandig begrenzt ist. Hierdurch wird das Raumgefühl von einer freien Seite auf deren drei erhöht (siehe später bei Mayerhold), es ergeben sich aber bei anscheinender Bereicherung der darstellerischen Momente augenblicklich Schwierigkeiten für die Wirkung der literarischen Seite des Theaters. Diese werden durch ein allseits freies Theater, sog. Raumbühne, noch gesteigert. Die erkenntnistheoretischen Grenzen der Raumbühne untersuchte der Verf. in Denkmäler des Theaters II, München 1924, Einl.

[2] Es wiederholt sich der Vorgang des Barocktheatets, durch Fortspinnen der architektonischen Elemente, Stiegen, Brücken, Säulen, Durchlässe, bis schließlich das ganze Theater musivisch davon bedeckt ist, jedem Punkte Raumwertigkeit zu verleihen.

[3] Sogar die Dreitürigkeit des Barocktheaters kehrt wieder, ebenso das Bedürfnis nach langen, sich aus dieser ziehenden Spielstraßen, wie es frühestens im Theater Palladios anklang und dann in überaus hartnäckiger Weise den Weg über die Bühne des XVII. Jahrhunderts nahm. Die Persistenz architektonischer Motive auf der Bühne — nichts anderes als eine in der Architektur des ganzen Bühnenhauses erkenntnistheoretisch begründete Zwangsläufigkeit, hat das russische Theater außerordentlich rasch zu fühlen bekommen. Insbesondere, weil seine Architektur wirklich gebaut, während die Architektur des Barocktheaters, auf Kulissen und Prospekte gemalt, sinnfällig, aber nur malerischen Gesetzen unterordnet war.

gemalten Details, hier mit plastisch angedeuteten Details arbeiteten; das System, durch vorgetäuschte Architektur raumsymbolisch zu wirken, ist aber genau das gleiche. So entsteht Federowskis „Lohengrin" (Fig. 287), dem Kenner großer Theaterarchitektur durchaus nicht so erstaunlich, als es den Anschein hat, desselben „Carmen" (Fig. 286), äußerst glanzvoll, sich den Mitteln älterer Operndekorationskunst immer mehr nähernd, Amossoffs „Julius Cäsar", ein Versuch, das große Architekturgerüst der Exter und Wesnin ganz ernsten Zwecken zuzuführen (Fig. 280), vor allem aber ganz große Dekorationen, überreich in den Mitteln, wie Fominas „Faust" und „Galilei", (Fig. 294, 284, auch 223). Auch Samoschewadoffs „Mysterium" (Fig. 278), ein Versuch der Verbindung einer Rund- und einer Stufenbühne, gehört in die gleiche Richtung. Die gleichen Schwierigkeiten, die für Taïroffs pathetischen Stil sich ergeben, der eine dauernde Belastung nicht aushält, zeigen sich für sein Raumsymboltheater: die einzelnen Teile, denen solche Bedeutung zuerkannt wird, werden für sich selbst wirksam, genau, wie im Barocktheater das Übermaß räumlicher Wirkungen gefahrdrohend geworden war.

Vereinfachung (Rückläufigkeit) des Raumsymbolismus — E. Wachtangoff

Auch innerhalb des russischen Theaters selbst machte sich gelegentlich das Bedürfnis nach ausdrucksvoller Vereinfachung der Szenerie geltend. Es ist, als ob die großartigen Beispiele einer einfachen, erhabenen Ausdruckskunst, wie sie in der alten Malerei stets ein gewisses Metron, gaben, sich immer wieder durchsetzen würden. Hier ist insbesondere an jene Inszenierung Taïroffs des „Gewitters" von Ostrowski zu erinnern, die einer der stärksten Eindrücke seines Theaters war. Das Stück spielte auf und unter einem einfachen Bretteranlauf[1], der sich von rechts nach links, auf der einen Seite mit einer Stiege, auf der anderen mit Bögen verbunden, über die Szene zog. Das architektonische Schema war so einfach als möglich, das Architektursymbol gewissermaßen nur im Kerne, die Wirkung der ergreifenden und leidenschaftlichen Vorgänge um so gewaltiger. Eine ganze Reihe junger Künstler sahen und sehen wir uns um die Auffindung dieses theatralischen Axioms bemühen, bald von der Seite räumlicher, bald von der Seite literarisch-phonetischer Gestaltung. Dahin gehört einer der tiefsinnigsten Theaterkünstler des jungen Rußland, M. Andrejenko, der seinen theatralischen Konstruktionen einen Ausdruck zu verleihen versteht, der trotz der Einfachheit dieser aus wenigen planen oder abgerundeten Formen bestehenden Gebilde ganz hervorragend stark ist. Man betrachte das mächtige, kalte Aufstreben der Konstruktion in Fig. 296, deren heroische, pathetische Wirkung kaum widersprochen werden wird, im Gegensatze zu der heißen, leidenschaftlichen Wirkung der Konstruktion Fig. 297; in beiden Fällen handelt es sich um das allerschlichteste Material. Der Grund für diese erstaunliche Wirkung ruht in der sehr sicheren Verwendung aller Materiale, der Kenntnis vom Ausdruck aller Stoffe, eine Fähigkeit, dies auf dem Theater redend zu machen, die erstauenswert ist. Hier ist ein „Element" gefunden, wie Kandinski und eine Reihe der begeistertsten und ehrlichsten unter den neuen Expressionisten sie immer angestrebt haben. —

[1] In einem Theater, dessen Bühnenboden nicht mehr durch plane, sondern durch geneigte Flächen gebildet wird, geschieht auch der Auftritt mit Vorliebe nicht mehr aus der Ebene, sondern auf einer Art aufwärtsstrebender Rampe, Anlauf.

In dieses Gebiet gehören auch die einfachen, aber ungemein parlanten Dekorationen, die B. Matrunin dem „Eugen Onegin", hier mit leichtem historisierendem Zug, der „Widerspenstigen" und schließlich, am einfachsten und gelungensten, neuerdings dem „Gewitter" im Schaljapin-Studio gegeben hat (Fig. 241, 245, 293 et plur.). Fast kann in der Vereinfachung der Mittel nicht weitergegangen werden — mit einer wahren Askese entspricht ihr auf der anderen Seite eine Vertiefung der Schauspielkunst, eine Inbrunst ihres Mediums, die tatsächlich einen kaum zu definierenden Höhepunkt darstellt.

Zweifellos war auch E. Wachtangoff, einer der größten in der großen Reihe von Regisseuren, die das junge russische Theater hervorgebracht hat, ein starker und begeisterter Sucher um den fast formelhaft dunklen Grund aller theatralischen Wirkung. Sein Name ist an die 3. Studie Stanislawskis geknüpft, seine Ursprünge führen also wieder über die pathetischen Formen des Stiltheaters zu jenem redenden, und, wenn man will, naturalistischen Ursprung zurück. Jene ältere Inszenierung der „Spinne", die das moskauer Theatermuseum im Modell bewahrt (Fig. 309), zeigt aber deutlich, wie der junge Regisseur bestrebt war, mit möglichster Wegabkürzung symbolistisch zu wirken. Das ganze Spiel ist in einem einfachen naiven Symbol, ganz im Sinne der primitiven Heiligenbildmalerei, in ein Spinnennetz gestellt. Der Weg, um zum gesuchten Symbol zu gelangen, ist zu kurz gewählt. Seine ganze mühevoll beschrittene Dauer offenbart aber jene Inszenierung, die im gewissen Sinne Wachtangoffs Lebenswerk ist, jene „Turandot", auf die unsere früher gegebene Definition der Kunst der Studie am vollkommensten zutrifft. Gozzi-Wachtangoffs „Turandot" hat nicht nur ein Theater geschaffen, sie ist bis zum heutigen Tage nahezu das einzige Repertoirestück dieses Theaters geblieben, sie hat darüber hinaus in fast tragischer Weise das Leben ihres Meisters ausgefüllt und sie hat, was besonders warm zu begrüßen ist, schließlich noch eine stattliche Edition gefunden[1].

Das Stück Wachtangoffs ist die erste ernstliche Auseinandersetzung des jungen russischen Theaters mit der alten theatralischen Vergangenheit. Sie war bei aller Festigkeit des Programmes und des neuartigen Standpunktes, die ja gewiß für neue Bewegungen Notwendigkeiten sind, auf die Dauer nicht zu vermeiden, da jede große Theaterkunst sie eingegangen ist. Eigentlich aber hatte sich bisher, mit der einzigen Ausnahme Stanislawskis, die russische Theaterkunst dem geschichtlichen Problem entzogen; Geschichte war auch den größten Beispielen der Theater Taïroffs und sogar Baksts eine anmutige Erinnerung, fast ein Ornament. Wachtangoff ergriff den allerschwersten Teil des Problems, denn es ist immer leichter, das Mittelalter der Königsdramen oder die Renaissance der Lustspiele auf die moderne Bühne zu versetzen, als ein geschichtliches Spezifikum allerersten Ranges, die Commedia del' arte.

Auch Wachtangoff suchte deutlich nach dem räumlichen Symbol. Es ist für ihn, in der Konstruktion Niwinskis (Fig. 314), eine dünne Phantasiesäule inmitten schiefer Bodenflächen, die von allen Seiten wechselnde und reizvollere Wirkungen erlauben, als der plane Bühnenboden. Läßt man sich von den diversen Brechungen nicht beirren, so erkennt man genau

[1] Prinzessa Turandot. Teatralno-tragitscheskaja kitajskaja skaska w 5 aktach. Moskwa—Petrograd. Textausgabe mit Einleitungen und illustriert, sowie mit der Musik. Leider ohne Proben des Regiebuches. Bei uns siehe die Fig. 310 ff.

die Teilung in Vor- und Hinter-, in Unter- und Oberbühne, von denen die letztere als Haus, Galerie oder Tor insbesondere links von der gedrehten Phantasiesäule sichtbar ist.

Die ganze Architektur hat stark *zellularen Charakter,* sie wirkt wie das Kalkgerüste eines Tiefseewesens, das erst mit Leben zu füllen ist. In der Tat sind es zuerst die Effekte des Lichtes und wechselnder Vorgänge, die aus dem architektonischen Symbol wechselnde Erscheinungen hervorrufen, dann aber die hohe Originalität des Spieles, die dem gleichen Zwecke dient. Wachtangoff verfolgte die Commedia del' arte konsequenterweise ebenso ab ovo, wie die zellulare Architektur seiner Szene. Die Figuren werden dem Zuschauer im Straßenkostüm vorgestellt (Fig. 310 f), kostümieren sich vor ihm, so daß unter der drolligen chinesischen Draperie Frack und Abendkleid immer noch ein wenig sichtbar bleiben und spielen das Stück dann durchaus seriös, bis auf das Quartett der komischen Figuren, die dem russischen Naturschauspieler die Möglichkeit geben, in der Eigenart seiner Einfälle zu brillieren. Man beachte die mannigfache Überschneidung des Geschichtlichen und des Modernen; während das Stück — ohne Ironie — des Pathos der russischen Bühne keineswegs ermangelt, sind Dekoration und Figurine natürlich völlig unpathetisch; während Truffaldino und Pantalon — mit Ironie — sich als russische Komiker geben, tragen sie dennoch das italienische komische Gewand von 1750.

Das schwierige Experiement ist, dank der hohen Geistigkeit seines Autors und der ungemeinen Begeisterung seiner Ausführenden, jedenfalls voll gelungen und fordert Bewunderung heraus. Es ist der einzige Fall, wo es dem modernen Theater wenigstens in Umrissen gelang, das Problem des Stegreiftheaters zu lösen, das seine stete Sehnsucht war. Die Beherrschung des schwierigen Textes, die Beherrschung jeder Nuance, jedes Schrittes und jeder Geste — nach jener von uns besprochenen Arbeitsgenauigkeit der Proben — ist so vollkommen, daß man überzeugt ist — ein vollkommenes, aber erklärliches theatralisches Paradoxon —, sie in jedem Augenblicke neu geschaffen zu sehen (vgl. S. 15). Uns interessiert in diesem Zusammenhange weitaus am meisten die überraschende und voll gelungene Wiederkehr zu einer alten Bühnentype, die beim Verlangen nach äußerster Knappheit und zugleich nach äußerster Ausdruckskraft der architektonischen Mittel gar nicht zu vermeiden war — die Bühne Wachtangoffs ist, wenn die zahlreichen Überschneidungen und Brechungen weggedacht werden, die Bühne Shakespeares[1]. Es kann wohl nicht fehlgegangen werden, in dieser abrupten, aber erfolgreichen Rückkehr ein starkes Anzeichen für die innere Gestaltungskraft dieses Theaters zu erblicken.

Kleintheater in der Folge Wachtangoffs

In diesen Zusammenhang gehören neuerdings eine Reihe von *Kleintheatern,* die wie die hebräische „Habima", Wachtangoffs tragisch kurzem Wirken nicht fernestehen. Auch diese arbeiten mit einer fast unglaublichen Askese der Mittel, die Bühne erscheint öfters als ein Podium mit ein paar daraufgestellten farbigen Wänden und Versatzstücken, sie greift

[1] Denken wir uns den Aufbau Niwinskis in Figur symmetrisch, so daß die gedrehte Phantasiesäule nach rechts rücken muß, so treten die beiden übereinanderliegenden Türöffnungen (die obere mit vorgebauter Plattform) in die Mitte des Bildes. Damit ist die für das Shakespearetheater charakteristische Oberbühne mit Galerie gewonnen, auch die gedeckte Hinterbühne zur Unterbringung

also noch weit hinter das von Wachtangoff berührte Zeitalter zurück. Anstatt jener Mittel aber ist es eine bis an die letzten Kräfte der Schauspielkunst greifende, nahezu sich schon in suggestiven Formen vollziehende Ausdrucksgewalt, mit der die kompliziertesten Anweisungen mit stupendem Fleiße erprobt, in jeder geradezu mikroskopischen Kleinheit behalten und schließlich in einer Art von darstellerischem Trancezustand wiedergegeben werden. Natürlich spielen die religiösen oder leidenschaftlichen Vorgänge, wie stets auf dem jüdischem Theater, einer Bühne sehr starker Naturbegabungen und noch stärkerer Faszination, eine bedeutende Rolle. Hierher gehört jener „Dybuk", ein an sich ganz unbedeutendes Stück, das die Faszination der Liebesleidenschaft behandelt, der die Welt, die Religion, die Menschheit hartherzig gegenübersteht (Fig. 234 ff). Wie stets auf der jüdischen Bühne, werden die seriösesten Vorgänge durch Grotesken, sogar durch den Tanz, unbedenklich gekreuzt. Aber nicht nur dieses exzeptionelle, die Zusammenhänge von Theater und Religion gewiß wieder streifende Stück, auch durchaus prosaische Leistungen des Jüdischen Staatskammertheaters gehören in diese Reihe.

Wachtangoffs Symbolismus hatte, wie es schon in der Natur seines allergrößten Vorwurfs lag, deutlich ironische Züge. Wie alle Genies des Theaters, schwankte er zwischen Pathos und Ironie, er scheiterte möglicherweise an der für alle Zeiten feststehenden Unmöglichkeit der Verbindung dieser Kategorien. Aber er hinterließ das ironische Beispiel neuer Formgebung alter Elemente ganzen Richtungen dieser beweglichen Kunst. In ihm triumphiert, im satirischen Gewande, die gothisierende Rückläufigkeit über den modisch-verblüffenden Reichtum des Architekturtheaters. Wieweit von Grotesk-, Parodietheatern, von kleinen Lustspielbühnen wie von Gelegenheitstheatern aller Art in dieser Richtung geschritten wird, ist kaum mehr zu beschreiben. Als fakultatives Beispiel sei die letzte Novität des Jüdischen Staatskammertheaters, „Trouadec", angeführt (Fig. 323), sowohl in der saloppen, nur mehr aus ein paar angedeuteten Requisiten und bunten Versatzstücken aus Pappe bestehenden Inszenierung wie in den turbulenten, von Musik und Tanz fortwährend überschrittenen Vorgängen — es handelt sich um äußerst kompromittierende Erlebnisse eines Membre de l'académie an der Riviera — wohl eine geradezu aristophanische Ironie des Theaters.

Mayerhold

Auch die Erscheinung des Theaters von V. E. Mayerhold, zweifellos die bedeutendste des ganzen modernen russischen und vielleicht europäischen Theaters — ist nicht frei von Ironie. Mayerholds Vorstoß, um zu den reinen Elementen des Theaters zu gelangen, ist noch weit energischer: führte der Taïroffs ins Barocktheater zurück, der Wachtangoffs ins Shakespearetheater, so befinden wir uns bei dem Mayerhold in der Gegend des *klassischen Theaters* und des *Mimus*. Seine Räumigkeit des Theaters ist die größtmöglichste; für ihn ist jedenfalls auch Taïroffs Raumkonstruktion nur Kulisse und so spielt er ohne Vorhang

tiefer im Bilde oder im Interieur liegender Szenen. Es ist außerordentlich reizvoll, auf diese Weise aus modernen Dekorationsaufbauten die alten Vorbilder herauslösen zu können, die meistens nur durch das moderne Mittel des unregelmäßigen Bühnenbodens und durch Asymmetrie verdeckt sind. Sie behaupten sich keineswegs durch bewußte Nachahmung, sondern nur durch das unbewußte Wiederauffinden ihrer theatralisch starken Eigentümlichkeiten.

vor dem *leeren Bühnenhause*. Man denke aber nicht, daß damit auf die verschiedenen Raumwertigkeiten, wie sie die Bühne gewährt, verzichtet sei: Ausgangsebene ist meist eine kreisförmige oder oblonge Orchestra („Der Lehrer Bubus", „Mandat", „Der Revisor"), die eine Rückwand besitzt (im ersten Falle aus Stäben, im zweiten und dritten aus politierten Flächen). Durch diese Anordnung wird endlich erreicht, den Schauspieler tatsächlich räumlicher, von verschiedenen Seiten beschaubar zu machen. In der Tat erlauben sogar schon die hier beigebrachten Figuren (356, 358, 360 u. a.), sich von der großen Plastik der menschlichen Erscheinungen und Gruppen, jedenfalls der größten, die je auf einer Bühne erreicht wurde, zu überzeugen. Wird nur das Bühnenhaus mit seinen Rohwänden verwendet („Der Wald", „Die Erde bäumt sich", „Tarelkins Tod", „Die Morgenröte"), so dient ein konstruktiver Aufbau auf der Bühne dazu, die in Gefahr stehenden Raumwertigkeiten wieder zu gewinnen. Öfters so deutlich, daß er in einem Anlauf vom Proszenium bis hoch über die Bühne führt („Der Wald" Fig. 355), oder daß praktikable Gerüstaufbauten errichtet werden („Die Erde bäumt sich" Fig. 342f), auf denen sich Vorgänge abspielen können. Es ist also in jedem Falle vorgesorgt, keinen Teil des an sich leeren Bühnenraums unbeschäftigt, ungespielt zu lassen. Doch mehr als das. Die von Mayerhold angewandten Konstruktionen sind im Gegensatze zu den in dieser Untersuchung mehrfach genannten nicht fix, sondern *beweglich*. Die ganze Fallenkonstruktion in „Tarelkins Tod" ist fahrbar (Fig. 338f), die Maschinerie in „Der großmütige Hahnrei" ist in Gang zu setzen, im „Revisor" fährt die ganze geneigte Spielfläche mehrmals auf die Bühne hinaus und verschwindet wieder. Bewegliche Wände, („Trust D. E." Fig. 344f), Flächen, die eigentlich Drehtüren sind, die Verwendung allerlei wie immer gearteten Vehikels ist keine Seltenheit. Zu der außerordentlichen Beweglichkeit und *turnerischen Grazie seiner Schauspieler* — was nicht wundernehmen kann, da sie so stark im Blicke stehen — gesellt sich die *bewegte Dekoration*. Es herrscht ein wahrer horror quietatis, ein Abscheu vor der Ruhe, das Theater in Bewegung.

Man kann nicht annehmen, daß dieses System nur zufällig sei oder einer billigen Sensation entsprechen würde. Dagegen spricht seine ganz außerordentlich starke Wirkung und der hohe Ernst seines Autors. Es ist vielmehr nichts Geringeres beabsichtigt, als den Ausdruck des Spiels statt im Bilde und in der Stimmung, statt in der Rede und in der Beleuchtung in der *Bewegung* zu finden, *motorischer Symbolismus*. Für dieses Theater wäre beispielsweise eine Abendstimmung nicht in den üblichen Beleuchtungsserien zu suchen, sondern in den Reihen der müde aus den Fabriken heimgehenden Arbeiter, eine Morgenstimmung im machtvollen Ausschreiten eines zuversichtlichen, erwartungsvollen Chores. Tatsächlich ist beides bei der Inszenierung der „Morgenröte" Verhaerens in dieser Weise aufgefaßt worden. *Chorischer Ausdruck* ist also die notwendige Ergänzung des tänzerisch-turnerischen des Schauspielers, wird in dieser ein Prinzip des Mimus, so in jener gewiß eines der leider verloren gegangenen mimischen Anweisungen des antiken Chores erreicht (vgl. die drei Figuren 348—351).

Es wird sich lohnen, eine ganze Inszenierung Mayerholds auf diese Prinzipien zu untersuchen, um deren wechselweise Anwendung und Anschaulichkeit kenntlich zu machen. Wir wählen einen Fall, von dem als einer Art Gradmesser der russischen Bühne schon

mehrfach die Rede war, den „Revisor", und gehen das Stück analytisch auf die eben genannten Elemente ebenso durch, wie sie nacheinander ins Bewußtsein des Beschauers treten (Fig. 364ff).

Mayerhold spielt den „Revisor" vor der genannten Wand hochglanzpolitierter Türen. An Stelle des eliminierten Vorhangs tritt das Licht; nach akustischen Anfangszeichen erfolgt das Aufleuchten der meist ungedeckten Scheinwerfer[1], es erscheint, auf Rollen hereingeschoben, die in Fig. 368 ersichtliche kleine, geneigte Spielfläche, mit der für alle im Interieur spielenden Szenen das Auslangen gefunden wird. Einige Möbelstücke, Kasten, Chaiselongue, Fußschemel, stellen auf dieser Spielfläche für diesen Fall den Eindruck eines Zimmers der gewünschten Zeit her. Die außerordentliche Enge, die insbesondere bei der Verwendung größerer Gruppen (Fig. 365) entsteht, ist deutlicher räumlicher Symbolismus, in ihr findet die Begriffsenge des Milieus ihren, wenn auch sehr naiven, immerhin aber für die große Masse schlagkräftigen Ausdruck. Aus dieser Kleinformung der Szene ergreift aber der Regisseur jeden sich bietenden Anlaß, um zu der gewohnten Großformung zu greifen; als erster bietet sich die Heimkehr Chlestakoffs nach dem Frühstücke dar, die als Freilichtszenerie, über die ganze Breite des Theaters, längs einer hereingeschobenen Barrière gespielt wird, auf deren einer Seite der falsche Revisor, auf deren anderen die devoten Begleiter in fortwährendem Hin- und Hergehen, in fortwährendem Auf und Nieder begriffen sind. Natürlich liegt der Ton auf diesem motorischen Moment. Desgleichen wird, im fortwährenden Alternieren mit der engen Interieurszene — ein Motiv besonderer Wirkung — natürlich auch die Übergabe der Gesuche und das Vertreiben der Bittsteller des Städtchens sehr breit motorisch durchgeführt. Schließlich sogar die Bestechungsszene, dem gespensterhaften Motiv der vielen Türen (Fig. 369), aus denen immer wieder Personen sichtbar sind, Hände mit zerknüllten Banknoten greifen usw. Damit übergeht für Mayerhold das Stück schon von dieser Szene ab in die pathologische Atmosphäre, die für den Schluß auch dem Autor nicht unerwünscht war. Nach der Schlußrede des Polizeimeisters an das Publikum beginnen die Figuren des Stückes Hand in Hand, in langer Reihe, von der Szene hinab ins Publikum zu schwirren, umkreisen turbulent das ganze Haus, bis der Zuschauer gewahr wird, daß sie verschwunden und auf der Szene eine Reihe von Wachspuppen übrig geblieben sind, verfallen, abgetötet, aber genau im Kostüm und den Haltungen der Darsteller.

Wir leugnen nicht, daß sich die hier verbergende Symbolik, die für den Leser unserer Untersuchung jetzt schon bereits Schritt für Schritt erkannt werden wird — bildlicher, räumlicher, motorischer Symbolismus — recht naiv ist, daß sie gar keinen Vergleich aushält mit dem hohen optischen oder akustischen Symbolismus einer Aufführung Stanislawskis, sie ist aber, insbesondere wenn an ein Massenpublikum gedacht wird, wirksam und theatralisch richtig. Auch die Symbolik des antiken Theaters war naiv[2], auch bei diesem

[1] Dem Fortfall einer Illusionsbühne entspricht es ganz folgerichtig, die Mittel der Szene auch nicht zu verbergen. Natürlich ist der Fortfall der Illusion relativ zu verstehen, ist doch bereits beim Kostüm, bei allerlei Requisit verblieben. Gewiß ist die Aufgabe des Theaters, bei der Sparsamkeit illusionsfördernder Mittel schließlich doch die höchste dramatische Illusion zu erreichen, größer als anderswo.

[2] In dieser Hinsicht dürften die großartigen Forschungen von H. Bulle, erstmalig in Vortragsform bei der Wissenschaftlichen Woche Magdeburg 1927, unsere Kenntnisse bald überraschend vermehren. Bulle untersuchte insbesondere die Inszenierung des Äschylos im Dionysostheater zu Athen. Als gefesselter Prometheus diente eine gefesselte Puppe über der Szene, hinter der der

der Wunsch, auf eine zu Tausenden zählende Zuhörerschar zu wirken, für die jede andere als eine deutliche, gegenständliche Aktion unverstanden geblieben wäre. Naiv und motorisch ist ferner der Symbolismus der ganzen simultanen Spielweise des Mittelalters, wo an einer Spielstraße, an Häusern, denen bescheidener Raumsymbolismus anhaftet — Haus des Kaiphas, Ort der Dornenkrönung usw. — in fortdauernder Bewegung gespielt worden ist.

Diese Bemerkungen müssen leider genügen, um die fortschreitende Analyse erkennen zu lassen, die auch das Theater Mayerholds bietet. Mit dem Wegfall der Bühne ergab sich die Notwendigkeit des Aufsuchens anderer symbolischer Kategorien, die geschichtlich ganz folgerichtig in einer Zeit gefunden worden sind, die gleichfalls keinen dreiseitig begrenzten Bühnenraum kannte. Die Rückkehr Mayerholds zum Mimus, also einer Theaterform der hellenistischen Zeit, ist oft bemerkt worden, es führt jedoch nur ein Schritt zur Rückkehr zu den Tänzen und Bewegungen des Chores, also zu einem Elemente der klassischen Zeit selbst. Ebenso sind die Aufbauten der Bühne beweglich gestaltet — man vergleiche im Gegenteile die fixen Aufbauten Taïroffs, — um auch darin keinen „toten Punkt" und die weitestgehende Möglichkeit der Raumausnützung zuzulassen. Auch werden diese Aufbauten technisch einfacher gehalten, Räder, Anläufe, Kreisel, Gitter, durchbrochene Treppen, um überall ihren symbolischen, flüchtigen Charakter zu betonen und nirgends eine die motorische Freiheit der Szene sperrende Verbauung zuzulassen. Das räumliche Symbol wird also als gefährlich befunden und in strenger Antithese zu Taïroff abgelehnt, die Bühnenumrahmung, der „Guckkasten" nach mehr als vierhundertjähriger Geltung vom offenen Theaterraum wieder abgelöst.

Fortschreitende Analytik

Über Mayerhold hinaus ist allenfalls eine stärkere Analyse, kaum mehr aber ein geistigeres Durchleuchten der einzelnen gewonnenen Elemente denkbar. Einen vorzüglichen raumtechnischen Entwurf bot Schestakoff im Moskauer „Theater der Revolution" zum „Spartakus" (Fig. 330), in dem die weitgehende Beschaubarkeit und Räumlichkeit der Pyramidenform in den Dienst des Theaters gestellt ist. Dasselbe Theater bietet gerne abbrevierende Aufbauten, die ganze Häuser, Fabriken usw. aus wenigen Andeutungen, Stiege, Plattform, Telephonzelle, Lift aufbauen und sich mithin eines symbolischen pars pro toto der Dekoration bedienen. Hiebei läuft die Kommunikation durch den ganzen Aufbau durch, es können, der Handlung folgend, Szenen sowohl nacheinander als nebeneinander auf den einzelnen Teilen des Spielgerüstes erscheinen[1]. Man würde jedoch fehl gehen, wenn man im Stil des Revolutionstheaters eine besonders fortschrittliche Schauspielkunst vermuten würde; diese Bühne, auf der heute noch einzelne Naturschauspieler stehen, die sich 1917

Schauspieler sprach, Darsteller treten zu ihm, Chor der Okeaniden auf dem Proszenium unten. Verwendung fahrbarer Wägen (Agamemnon), vor allem aber eines Kranes, der vom Szenenhause links heraus zu drehen war (von den Lustspieldichtern spottend „Finger der Tragiker" benannt) und an dem Flugmaschinen und Göttererscheinungen hingen.

[1] Häufige Parallelen mit der ersten erfolgreichen Raumbühnenanlage auf dem deutschen Theater, Karlheinz Martin, „Franziska" Wien 1923, Fig. 362. Bei dieser Bühne bildete der Anlauf einen geschlossenen Kreis, der rechts sehr sanft aufstieg (Treppe, geneigte Fläche), links aber ganz plötzlich (Wendeltreppe). Seit damals auch in Österreich und in Deutschland viele Lösungen des Raumbühnenproblems, Treichlinger, Kiesler u. a. m.

im öffentlichen Leben bei Straßenreden und dergleichen ausgezeichnet haben, ist eine Volksbühne einfachen Stils, mit dem beliebten Naturkomiker, der komischen Alten usw., bei der naturgemäß als häufigster Vorwurf die erfolgreiche Apologie der revolutionären Vorgänge und Einrichtungen dramatisch abgewandelt wird.

Sowohl in die Richtung der Raumbühne als in die der symbolischen Abkürzung der Dekoration scheint übrigens das Theater von Leningrad über Moskau hinaus erfolgreich vorzustoßen. Ein Beispiel einer Raumrundbühne, also eines vielfach gesuchten, viele Teile aber nicht durchaus befriedigenden vollkommeneren Beispiels, das mithin von allen Seiten im Kreise Beobachtung des Spiels erlaubt, bietet die „Ungöttliche Komödie" des Leningrader Experimentaltheaters (Fig. 227), fast nur mimisch durchsetzt, wie bei dieser Raumform natürlich ist[1]. Andere Formungen der bolschewistischen Bühne (Fig. 230) zeigen sich vertrauter, die gegenseitigen Einflüsse mit der deutschen und fremden, sogenannten expressionistischen Teil- und Flachdekoration ragen hervor[2]. Ein kubisches Beispiel in der Ballettdekoration Fig. 273. Daß daneben auch das von Mayerhold angeschlagene Element des Mimus eine eifrige Pflege findet, bedarf kaum mehr der Erwähnung; man betrachte unsere Beispiele des Proletkulttheaters (Fig. 371 et plur.), die eine Durchsetzung des Theaters mit mimischer Kunst grotesker Richtung, also Akrobatik und Clownerie, zum Gegenstande haben. Bei der ungeheuren Vielfalt von Lösungsversuchen des Theatralischen, die wir hier nur im Fluge nennen konnten, kann natürlich auch diese, dem Zirkus und Varieté entlehnte und an die segensreiche Naivität eines unendlich theaterfreudigen Publikums appellierende Symbolik nicht überraschen. Gemäß unseren hier gewählten historischen Parallelen wäre sie je nachdem der Maschinenkomödie des XVIII. Jahrhunderts oder den Clownerien und Marterszenen des vorshakespearischen Zeitalters an die Seite zu stellen.

Methodisch wertvoller, da über derlei Auflösungen eine Steigerung kaum mehr denkbar ist, seien die Konstruktionen von K. Wialkoff und Tatlin zu revolutionären Inszenierungen in diesem Zusammenhange als letztes genannt. Man vergleiche die Fig. 304 mit Kandinskis Impromptu von Fig. 301 und man wird schon rein äußerlich eine erstaunliche Ähnlichkeit in den Ausdrucksmitteln und deren Gebrauche finden. Wie bei Kandinski handelt es sich um elementare Bildungen, denen wir aber im Falle Tatlins eine starke Theaterwirksamkeit unmöglich absprechen können. In Fig. 304 um einen zentralen Pfeiler, um den ein Anlauf im Kreise geführt wird, die linke Seite ist durch eine Art Segel verdeckt. Durch wechselnde farbige Beleuchtungen wird dieses Symbol, das wohl kaum mit Darstellern zu bevölkern ist[3], oder höchstens einige szenische Momente zuläßt, tatsächlich sehr starke räumlich dramatische Wirkungen aussprechen.

---

[1] Sonderbare Parallele mit dem gleichfalls auf der Raumbühne stehenden Projekte der Aufführung der „Göttlichen Komödie" von Max Reinhardt und Norman Bel-Geddes, New York 1923. Fig. 363.

[2] Hier ist vor allem A. R. Neppach zu nennen mit seiner formelhaften Inszenierung von Tollers „Wandlung", die eine starke Nachfolge gefunden hat. Gewiß auch die starke Einfühlung in symbolisch wirkende Architekturelemente bei Reigbert, Hay, Sievert, Jones u. a.

[3] Sollte dies zutreffen, dann stünden wir mit dem zahllosen freien russischen Bühnenentwürfen, insbesondere für Revolutionsstücke und -feste, auf dem Boden der Theaterphantasie ohne Theater, der Dekoration aus Eigenbedeutung im XVII. Jahrhunderte, Servandoni u. a., vgl. Gregor, Szen. Kunst I, S. 103 f.

Damit berühren wir Konstruktionen, die der letzten hier zu betrachtenden Theaterform, dem *Massentheater*, angehören. Daß sich ein solcher Reichtum theatralischen Lebens und ein solch eminentes Volksbedürfnis nach symbolischer Darstellung von Schicksalen und Begebenheiten auch in dieser Form entladen muß, kann nicht wundernehmen. Auch hier wiederholen sich Eigentümlichkeiten, die geschichtlich dem Altertum angehören und die Darstellung erfolgreicher Naumachien im Zirkus seitens der Imperatoren forderten. Auch die Trionfi, die sich aus ähnlichen Vorstellungen lösten und eine eigentlich niemals ruhende Theatergeschichte fanden, trieben in Rußland durch die bedeutende Wertung öffentlicher Aufzüge und Demonstrationen Parallelen[1]. Zu unserem Thema seien mit Absicht das Modell des Massenfestes „Kampf und Sieg" und der Felsen einander gegenübergestellt, den nach dem Bilde von Naudet auf dem Pariser Marsfelde im Juni 1794 das „Fest des Höchsten Wesens" wählte (Fig. 385f u. 383). Die auszudrückenden Kategorien, Befreiung von der Tyrannis und ähnliches sind in beiden Fällen ganz gleich und die absolute Verwandtschaft in der Kontur beider Aufbauten ist geeignet, uns staunen zu machen. Was im französischen Beispiele die Romantik eines Zeitalters ist, dem der Natursymbolismus eines Rousseau vorschwebte — daher Fels und Grotte, darüber die Befreiten zum ragenden freistehenden Baume und zur Statue der neuen Gottheit schreiten — ist im russischen die Abbreviatur von Formen, deren Aufhäufung ein mathematisch und maschinell begeistertes Zeitalter als ausdrucksvoll empfinden mag. Immer schwingt die naive Freude an gelungenen maschinellen Vorgängen bei den russischen räumlichen Abbreviaturen ein wenig mit: die Freude an dem sich wahnsinnig drehenden Rade, an der Arbeit der Pleuelstange, an dem Auszischen des Ventils, an Zahnradübertragungen. Was der Arbeiter, der sich unterdrückt empfand, als Symbol seiner Unterdrückung wertete, wird ihm im Augenblicke, da er sich befreit empfindet, zum Symbol seiner Befreiung und vor allem seiner Macht. In durchaus ähnlicher Weise wurden die verabscheuten Zahlentabellen des Kapitalismus — Geschäftsbericht, Hauptbuch — nunmehr Statistiken über den Erfolg der neuen Wirtschaft, die angebetet sind. Die Aufnahme solcher technischer Motive in das Theater und insbesondere in den Film ist also einem *pragmatischen Symbolismus* gleichzusetzen, der ohne Übergang die Trophae symbolisch wirken läßt, die er erst soeben eroberte. Wenn in einem antiken Siegeszuge Sklaven geführt wurden, womöglich im Kostüm und mit den Erzeugnissen ihrer Heimat, so ist dies ebenso ein Akt theatralischen pragmatischen Symbolismus, wie die ganze Heraldik des Mittelalters, die ja im Festzuge eine überragende Rolle spielt, in derselben Regung ihre Wurzeln sucht.

Auch der russische *Fest- und Demonstrationszug* ist reich an Motiven des pragmatischen Symbolismus, der einfachsten unter den vielen hier angezogenen Formen. Dahin gehört das reiche Arsenal von Flaggen — bisweilen außerordentlich wirksam nachts beleuchtet, ein theatralischer Element, das im Westen ganz unbekannt ist — das Mitführen von Maschinen und handwerklichen Geräten als Symbolen der aufstrebenden, von Karikaturen

[1] Vgl. Carter a. a. O. S. 104.

aus dem Gebiete der abtretenden Klassen (Geldsack, Zylinderhut, Uniform, Waffen, Fig. 398) als Symbolen der abtretenden Macht. Da in diesem Punkte jeder Gegenstand Theaterbedeutung erlangen kann, verschwinden in der Kategorie des pragmatischen Symbolismus am frühesten die Grenzen zwischen realem Leben und Theater; in diese Sphäre wäre also die ungeheure, allgemein erwachte Lust, nicht nur Theater anzusehen, sondern auch selbst zu machen, also die zahllosen Arbeiter-, Bauern-, Kinder- und Klubtheater[1], zu setzen.

Auch das Bestreben, die *theatralische Wiederholung der Wirklichkeit* zustande zu bringen, sozusagen also die Geschichte auf die Bühne zu bringen. Die Bilder, die Naudet und de Machy dem „Fest des Höchsten Wesens" gewidmet haben, biegen das Ereignis sehr bald in die gewohnte stilisierende Theatralik des XVIII. Jahrhundertes um; das auf dem einen Bilde von de Machy sichtbare Autodafé — wohl von Königsbildern oder ähnlichen pragmatischen Symbolen — gehört denn auch dem pragmatischen Symbolismus, der auf dem anderen Bilde desselben Künstlers sichtbare Triumphwagen aber dem gewohnten allegorischen Apparat des stilisierten Theaters des XVII. und XVIII. Jahrhundertes, also einer symbolisch bedeutend höheren Sphäre, an. Von bedeutendem Interesse ist die Mischform des in Fig. 381 dargestellten Triumphwagens, die neben der vollkommen reinen Allegorie des Siegers auf dem Wagen vor diesem die liegende Gestalt eines von Sansculotten bedrängten Königs, also ein ganz ausgesprochenes Motiv primitiven, pragmatischen Symbolismus', zeigt. Das Abbiegen des pragmatischen Symbolismus zur höheren Stufe, zur Allegorie, ist auch im Festzuge augenfällig: führte man einst den erlegten Drachen in natura mit, so genügt es einem höheren Geschmacke, ihn heraldisch „im Schilde" zu führen. Auch dem russischen Theater kann unschwer vorausgesagt werden, daß die mit solchem Fleiß gewonnenen pragmatischen Elemente ebenso hartnäckig bestehen bleiben werden, wie die Heraldik des Festzuges.

Die theatralische Nachbildung der Erstürmung des Winterpalais unter Evreinoffs Regie[2], Fig. 390 ff, im größeren Maßstab die geplante genaue theatralische Nachbildung sämtlicher Revolutionsvorgänge von 1917, ist ein deutlicher Akt reinen pragmatischen Symbolismus. Nicht nur wegen der in natura verwendeten Szenerien, Waffen, Uniformen, Lastautomobilen usw. und schließlich auch des in natura verwendeten Darstellungspersonals, sondern vor allem wegen des Bestrebens, jüngsten historischen Ablauf, ohne das Medium der Dichtung, die in diesem Falle die Rolle der obenerwähnten Allegorie des XVII. und XVIII. Jahrhundertes übernehmen würde, zu theatralisieren. Darstellung jüngster Geschichte war dem Theater niemals fremd, wie schon Äschylos „Perser" beweisen oder die Aufführung eines christlichen Mysteriums schon zur Zeit des Kaiser Julianus, wie sie Strindberg in einer Historischen Miniature durchaus glaubwürdig gemacht hat. Auch der Weltkrieg hat fast in allen Ländern derlei dramatische Literaturen hervorgerufen. Allerdings Literatur. Der Gedanke, vom geschichtlichen Faktum direkt auf das Theater zu schließen, ohne das Medium der Dichtung, *kommt Rußland allein zu.* Er ist zweifellos ein immenser

[1] Auf den Gebieten des Kinder- und des Bauerntheaters liegen Erfahrungen schon gesammelt vor: Teatr junich sritelej, 1922—1927, Leningrad 1927 und: Tolbuzin, Prostejschie szeniceskie ploschtschadkie w derowne, Moskwa 1927.

[2] Zugleich der erste Dramaturg der jüngsten russischen Bühne, Dramatitscheskije Sotschinenija, I—III, Petrograd 1922 f.

Beweis der Begabung für diese Sphäre geistiger Tätigkeit, zugleich aber ein *Endpunkt der Analysis,* ein Versinken der Theater und Leben scheidenden Grenze. In dem Augenblicke, in dem ich die Geschichte oder auch nur den Ablauf des täglichen Lebens, Schule, Gerichtsbarkeit, Arbeit und Vergnügen, rein und unabgeändert in das Theater projizieren kann, habe ich es in seiner höchsten Vollkommenheit erreicht und zugleich überwunden, denn von dem gleichen Augenblicke ist kein besonderer künstlerischer Akt, ist keinerlei Vorbereitung und auch kein Zuschauer mehr dazu notwendig, ich *lebe und erlebe Theater*, wie früher die Erfahrungen des Lebens und der Geschichte.

Grenzen der Analysis

Mit diesen Bemerkungen dürfte der Kreis unserer Untersuchung über die Methodik unseres Beispieles abgeschlossen sein. Wir beobachten einen staunenswerten *Willen zum Theater,* eine Höhe der Begeisterung für diese Kunst, die tatsächlich vielleicht nur mit dem Theaterwillen antiker Epochen zu vergleichen sein wird. Dieser Wille zum Theater wird sowohl seitens der Schauspieler eines ungemein darstellungsbegabten Volkes, als auch eines ungemein darstellungsfreudigen Publikums zur Durchführung gebracht. Seine Wurzeln zu untersuchen, fällt der sozialen und gesellschaftlichen Wirksamkeit des Theaters zu, fällt also nicht mehr in den Kreis dieses Abschnittes unseres Buches. Methodisch scheint uns aber gewiß, daß dieser Wille zum Theater, die unablässige praktische Beschäftigung mit seinen Problemen, eine *Analysis* hervorgerufen hat, die seine Erscheinungen bis zu den Wurzeln bloßzulegen bewirkte. So kann es kommen, daß die größten und gereiftesten Komplexe, als die wir das Theater Stanislawskis und das russische Ballett in der Nachfolge Baksts ansehen müssen, hart neben Erscheinungen stehen, die unsere Kunst bis in ein geschichtlich weit zurückliegendes Stadium, ja bis in ihre Elemente überführte. So dürfte auch der Nachweis gelungen sein, daß im räumlichen Symbolismus Taïroffs Elemente des Barocktheaters, im ironischen Symbolismus Wachtangoffs Elemente der Shakespearebühne, im motorischen Symbolismus Mayerholds Elemente der chorischen und mimischen Antike, im praktischen Symbolismus der Festzüge und Massenfeste Elemente der gleichen Erscheinungen längst vergangener Epochen methodisch wirksam sind. Das russische Theater bietet das unerhörte Schauspiel, vermöge seiner Analysis Erscheinungen, die sich geschichtlich auf viele Jahrhunderte verteilen, im engsten zeitlichen und örtlichen Rahmen *nebeneinander* beobachten zu können.

Wieder sei hier, wie zu Beginne unserer Untersuchung, auf ein Vergleichsmoment verwiesen, das wir für dem eigentümlich analytischen Vorgang dieser Kunst durchaus verwandt ansehen. Auch die Kunst der primitiven religiösen Malerei verfolgte ihren Weg *bis zur naiven Aneinanderreihung der Elemente,* die an sich ausdrucksbetont waren. In der Kunst der Ikone und in der primitiven Buchmalerei steht das feurige Rad für den Wagen, ein Kreis blauer Gebilde für Wolken, eine zackige Spitzengruppe für die Stadt, einige stufenförmige Täfelchen für den Berg. Diese Elemente sind an sich ausdruckbetont und verständlich, unter ihnen bedarf es keiner besonderen Komposition, sie drücken die gewünschten

Assoziationen *absolut sicher* aus. Es will uns scheinen, daß die analytische Methodik des russischen Theaters genau den gleichen Weg verfolgt, daß sie also bis zu ganz einfachen und eindeutigen Symbolen vorrückt, die vergleichsweise denselben Sinn übernehmen, wie die malerischen Symbole in der alten Kunst. War es dort eine außerordentlich starke Religiosität, die zu der Analyse und zur Überführung in einfache, primäre Elemente geführt hat, so können wir der erstaunlichen Stärke, mit der hier das theatralische Ingenium ein ganz ähnliches Ergebnis bewirkt hat, unsere Bewunderung nicht versagen.

Der Zukunft des russischen Theaters aber ist zu wünschen, wie es die Kraft besaß, die Elemente dieser Kunst wie kostbare Edelsteine auszuglühen und so zur Schau zu stellen, daß wir längstvergangene, reichere Jahrhunderte zu sehen vermeinen, daß es auch noch die Kraft besitze, das Gewonnene einer gewaltigen *Synthese,* der Hoffnung aller geistigen Tätigkeit, zuzuführen.

Historischer Teil

Bei allen Völkern und zu allen Zeiten ist das Theater stets der getreue Ausdruck der gesellschaftlichen Zustände gewesen; ganz besonders aber dürfte dies für die russische Bühne und ihre Entwicklung zu gelten haben. Haben doch dem russischen Volke, seit seiner gewaltsamen Europäisierung durch die ersten Romanoffs, alle übrigen künstlerischen Mittel fast völlig gefehlt, durch welche andere Nationen ihre Gefühle auszudrücken vermochten. Gemessen an westeuropäischen Verhältnissen, hat Rußland seither zwar vereinzelte große musikalische Talente hervorgebracht, jedoch niemals mehr eine eigentliche, in sich geschlossene Musikkultur; dies gilt in gleichem Maße auch für die Architektur und für die bildenden Künste im engeren Sinne: Man kann in der neueren Zeit weder von einem spezifisch-nationalen Baustil, noch von einer russischen Malerei und Plastik sprechen.

So blieben also bloß die Literatur und das Theater als die alleinigen Ausdrucksmittel für alle, dem russischen Volke innewohnenden geistigen Kräfte und Tendenzen. In diesen beiden Kunstformen aber ist Rußland für ganz Europa geradezu vorbildlich geworden, so daß gegenwärtig weder die europäische Dichtung, noch die westliche Bühne ohne die fruchtbaren Impulse von dorther denkbar wären.

Das charakteristische Merkmal der gesamten Kulturbestrebungen in Rußland während der letzten Jahrhunderte ist nun aber der Geist der Empörung, der Auflehnung gegen die bestehenden Verhältnisse gewesen, und vielleicht liegt gerade hierin das Geheimnis jenes überwältigenden Einflusses, welchen nicht allein die Literatur, sondern auch die Bühnenkunst der Russen auf die übrige Welt auszuüben vermocht hat. Diese Kunst ist eben getragen von der überzeugenden Kraft der Empörung, bewegt von leidenschaftlicher Zurückweisung und von erschütternder Selbstanklage.

Während das Leben anderer Nationen klassische Epochen der Ruhe aufzuweisen hat, einer befriedigten Selbstbesinnung und stolzen Freude über bereits Errungenes, kennt die russische Kulturgeschichte, auch in ihren fruchtbarsten Perioden, nur den Geist des Protestes und der Unzufriedenheit. Somit beginnt also die Revolution in der russischen Kunst nicht etwa erst mit dem politischen Umsturz, ihre Anfänge sind vielmehr schon Jahrhunderte früher zu suchen.

So könnte man bereits die ersten Zaren aus dem Hause Romanoff als Revolutionäre bezeichnen; waren doch sie es, die sich gegen die Barbarei in ihrem eigenen Reiche aufgelehnt und diese gewaltsam durch die westliche Zivilisation zu ersetzen versucht haben.

Aber auch die nachfolgenden Männer aus dem Adelsstande waren Rebellen, indem sie sich gegen die von dem Herrscher angeordnete unorganische Überpflanzung fremder Sitten in ein barbarisches Land sträubten und eine autochthone russische Kultur anstrebten. Aus diesem Protest gegen die Europäisierung ist das nationale Schrifttum hervorgegangen, die Grundlage alles dessen, was späterhin zu einer großen und bedeutungsvollen Literatur führen sollte.

Von der Erkämpfung der eigenen Sprache war es nur mehr ein Schritt zur Erfüllung der aus dem Auslande übernommenen Formen mit einem neuen, national-eigentümlichen Inhalt; dieser aber erwuchs gleichfalls aus der Empörung gegen die ungerechten sozialen Einrichtungen, gegen jenen Rest asiatischer Barbarei, der den Besten des Landes nicht länger erträglich schien. Innerhalb weniger Jahre trat eine ganze Schar genialer Dichter auf, die in ihren Werken über die politischen, sozialen und kulturellen Mißstände des Landes ein furchtbares Gericht abhielten. In diesem Augenblick eroberte sich der revolutionäre Protest auch die Bühne, und erst von jenem Zeitpunkt an kann von einer selbständigen Entwicklung der russischen Theaterkunst gesprochen werden.

Als sich dann später, in der Periode des erwachenden Bürgertums, erwiesen hatte, daß der glutvolle Inhalt der jungen russischen Dichtung mit den noch immer aus dem Westen übernommenen Formen eines kühlen Klassizismus und einer jeglicher Wirklichkeit entfremdeten schwärmerischen Romantik nicht vereinbar sei, als die neue Generation kühner Dichter und Kritiker aufstand und sich gegen den Ästhetizismus der Adelsklasse auflehnte, da ging aus diesem Protest jener typisch russische Realismus hervor, jene Kunstform, mit der Literatur und Theater sich in durchaus eigentümlichen Schöpfungen auf der ganzen Welt Geltung verschaffen sollten.

Der letzte und größte Aufruhr in der russischen Kulturgeschichte hat die gewaltigste politische und künstlerische Revolution aller Zeiten im Gefolge gehabt. Hervorgegangen aus der Empörung gegen die bürgerliche Weltordnung, hat er eine völlige Ausrottung alles dessen angestrebt und zum Teil erreicht, was bis dahin als die Grundlage aller Kunst gegolten hatte. Auf den Trümmern einer zerschlagenen Kultur sollte nun nach ganz anderen Gesichtspunkten und Gesetzen eine neue Welt aufgerichtet werden.

Erst aus dieser sonderbaren Genesis aller kulturellen Formen in Rußland wird auch die Geschichte des moskowitischen Theaters zu verstehen sein. Auch dieses hat von allem Anfange an seine Formen und seine Eigenart aus dem Protest entwickelt; es hat erst von dem Augenblick an etwas Persönliches und Bedeutsames zu sagen gehabt, als es zur Waffe empörter Reformatoren wurde.

In diesem organischen Zusammenhang, welcher in Rußland zwischen der allgemeinen kulturellen Situation und dem Theater stets bestanden hat, liegt aber auch die Erklärung für die Eigenart und für die gewaltigen Wirkungen, die von dessen dramatischer Kunst ausgeübt worden sind. Das russische Theater ist eben, seitdem es sich durch seine Verbindung mit den protestierenden Geistern der Nation von der sklavischen Nachahmung ausländischer Vorbilder befreit hatte, zum lebendigen Symbol, zum prägnanten Ausdruck für die jeweils herrschenden Ideen des ganzen Volkes geworden. Somit bleibt auch seine

weitere Entwicklung mit jener der Revolution auf das allerengste verbunden, und in diesem Sinne muß das russische Theater beurteilt werden, soll es sich dem Verständnis des Europäers ganz erschließen.

Das vorliegende Werk verdankt seine Entstehung vor allem Dr. Joseph Gregor, dem Vorstand der Theatersammlung an der National-Bibliothek in Wien. Wie kein Anderer war gerade dieser bekannte Fachmann berufen, durch seine hervorragende Sachkenntnis das Gelingen dieses Buches zu verbürgen. Seiner Aufforderung entsprechend, habe ich mit großer Freude den Versuch unternommen, den überzeugenden Darlegungen Dr. Gregors über die Methodik des russischen Theaters im folgenden auch den kulturgeschichtlichen und soziologischen Hintergrund zu geben.

Bei dieser Gelegenheit ist es mir eine angenehme Pflicht, auch noch Frau Giljarowskaja-Labanowa, der Leiterin des revolutionären Theater-Museums in Moskau, meinen herzlichsten Dank für die Unterstützung auszusprechen, die sie mir durch die liebenswürdige Überlassung archivarischen Materials und durch wertvolle Auskünfte aller Art gewährt hat. Zuletzt danke ich dem Amalthea-Verlag und seinem verständnisvollen Inhaber, Herrn Dr. Heinrich Studer, für das große Entgegenkommen bei der technischen und künstlerischen Ausstattung des vorliegenden Werkes.

Wien, im Oktober 1927

René Fülöp-Miller

Das Theater der Zaren.

An dem Alter des westeuropäischen Bühnenwesens gemessen, erscheint das russische Theater als ein verhältnismäßig neues Phänomen. Zu einer Zeit, da in England und in den Niederlanden das Drama eine hohe Blüte erlebte, während sich in Deutschland bereits der Beginn einer nationalen Renaissance-Dichtung bemerkbar machte, zeigten sich in Rußland noch keine nennenswerten Spuren einer Bühnenkunst.

Die Unterhaltungen des Zarenhofes waren damals von recht primitiver Natur: Die Herrscher vergnügten sich mit dem Anblick dressierter Bären und Affen, ließen Faustkämpfe veranstalten und freuten sich über die plumpen Späße der Hofnarren; von irgendwelchen Ansätzen zu einer geistigen Kultur konnte noch kaum die Rede sein.

Erst um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts tauchten die ersten Andeutungen dramatischer Kunst in der Gestalt von geistlichen Mysterienspielen auf; diese aber waren nicht national-russischen Ursprunges, sie stammten vielmehr von westlichen Formen ab. Die polnischen Handelsleute hatten diese Art von Fastnachtschwänken auf ihren Reisen nach den Hansastädten kennen gelernt und in ihre Heimat importiert, von wo sie, auf dem Wege über Kleinrußland, auch in das moskowitische Reich gelangten. Infolge dieser Herkunft wurden jene Spiele im Volke auch als „Polnische Scherze" bezeichnet. Die geistliche Akademie von Kiew wurde bald zur Pflegestätte dieser theatralischen Kunstform; während des Karnevals zogen die Studenten von Haus zu Haus und führten komische Szenen auf.

Es war der Zar Alexej Michailowitsch, der zweite russische Herrscher aus dem Hause der Romanoffs, der zuerst auf diese geistlichen Mysterienspiele aufmerksam wurde und sie auch an seinem Hof in Moskau aufführen ließ. Im Jahre 1671 fand zur Feier der Vermählung des Zaren die erste derartige Vorstellung statt, und zwar wurde eine Komödie „Baba Jaga" gespielt, die bei der ganzen Hofgesellschaft den größten Beifall fand. Unter dem Eindruck dieser Aufführung wies der Zar seinen Haushofmeister, den Bojaren Matwejeff, an, er möge in Preobraschenskoje Selo ein ständiges Theater einrichten; bald aber befriedigten den Zaren diese russischen Aufführungen nicht mehr, und er befahl, aus dem Auslande Schauspieler kommen zu lassen.

Denn schon zu dieser Zeit machte sich jene Tendenz bemerkbar, die den ersten Romanoffs von allem Anfang eigentümlich gewesen ist: das Streben nach einer zivilisatorischen Verbindung mit dem Westen, nach Europäisierung der russischen Lebensformen. Was später zu

einem bewußten politischen Programm werden sollte, war damals, in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, noch nicht mehr als ein vages Gefühl der Unzufriedenheit mit den am russischen Hof bis dahin gepflogenen Vergnügungen. Die barbarischen Mittel der Unterhaltung, wie die Tierhatz, die Bärenkämpfe, die Faustkämpfe und die Belustigung durch Hofnarren, dies alles mochte den früheren Herrschern vollauf genügt haben; Zar Alexej Michailowitsch jedoch hatte als erster das Bedürfnis nach kultivierteren Vergnügungen. Es entspricht wohl einem allgemein gültigen kulturhistorischen Gesetz, daß sich dieser Drang nach Verfeinerung zuerst in einer Hebung des allgemeinen Geschmacks bei den Formen des Vergnügens kundgeben mußte, und man wird vielleicht sagen dürfen, die westliche Zivilisation sei in Rußland mit der Europäisierung der höfischen Unterhaltung eingezogen.

So ließ denn der Bojar Matwejeff auf Befehl des Zaren eine deutsche Wandertruppe nach Moskau kommen. Diese stand unter der Führung eines gewissen Jagan und spielte von nun an des öfteren vor dem Zaren, seiner Familie und seinem Hofstaat.

Die Geschichte des deutschen Wandertheaters weist gerade in dieser Zeit eine bedeutsame Wendung auf: War doch kurz vorher in Andreas Gryphius der erste deutsche Dramatiker erstanden, der, unter dem Einfluß holländischer und englischer Vorbilder, einen völligen Bruch mit der Tradition der alten Meistersinger vollzogen hatte. Trotzdem war der Kampf zwischen der derben Volkskomödie älteren Stils und den neuen theatralischen Formen der „Haupt- und Staatsaktion“ und des „Allegorischen Festspiels“ der Zweiten Schlesischen Schule noch nicht entschieden: Noch hatte kein Gottsched den Hanswurst feierlich verbrannt. Was Zar Alexej Michailowitsch von der deutschen Theatertruppe Jagans zu sehen bekam, war also keineswegs charakteristisch für die moderne europäische Bühnendichtung, wie sie sich in Frankreich bereits siegreich durchgesetzt hatte; trotzdem aber fand der Zar an diesen Darbietungen ein solches Gefallen, daß er den Deutschen gestattete, von nun ab an allen Feiertagen bei Hof zu spielen.

Im Jahre 1673 wurde von der Jaganschen Gesellschaft die erste Komödie mit Musik aufgeführt; hierbei bestand das Orchester aus Blasinstrumenten und Schlagwerk. Dieses Stück erregte die größte Bewunderung und mußte auf Befehl des Zaren nach einigen Tagen wiederholt werden. Bei den dramatischen Vorführungen freilich gab es anfangs gewisse Bedenken zu überwinden, denn der Zar befürchtete einen Konflikt mit der Kirche; als sich aber der Hofgeistliche mit der Aufführung derartiger Stücke einverstanden erklärte, durfte Jagan in Preobraschenskoje einige solcher Komödien spielen, von denen eine den Titel trug: „Wie Judith dem Holofernes den Kopf abschlug“. Von nun an verdrängten die Stücke der Deutschen rasch die früher gepflegten geistlichen Mysterienspiele und erfreuten sich einer stets wachsenden Beliebtheit.

Der Bojar Matwejeff erhielt auch bald die Erlaubnis, ein regelrechtes hölzernes Theatergebäude erbauen zu lassen; es hatte den Grundriß eines Halbkreises, und die Bühne wurde durch ein hohes, mit rotem Tuch und mit Tannenbäumen geschmückten Podium gebildet. Da die damalige Sitte es verbot, daß der Zar und seine Familie sich, außer bei ganz besonderen Anlässen, unter das Volk mengten, wurde in das Bühnenhaus für sie eine ge-

schlossene Galerie eingebaut, in welche von den übrigen Plätzen des Zuschauerraumes kein Einblick möglich war.

Es mag als interessanter Zufall hervorgehoben werden, daß die Gründung dieses ersten russischen Hoftheaters fast genau zur selben Zeit erfolgte, wie jene der Comédie Française durch Ludwig XIV.; beide Hoftheater entstanden im Jahre 1673. Freilich gehörten diese Bühnen zwei ganz verschiedenen Entwicklungsstadien der Theaterkunst an, denn, während man sich in Moskau noch an pompösen „Haupt- und Staatsaktionen" oder an derben Hanswurstiaden ergötzte, wurde in Paris bereits Molières „Eingebildeter Kranker" aufgeführt, nachdem „Tartuffe" und zahlreiche andere seiner Komödien schon einige Zeit vorher über die Bretter gegangen waren.

Nach dem Tode des Zaren Alexej Michailowitsch löste sich dieses erste russische Hoftheater wieder auf, um erst in der späteren Regierungszeit seines Nachfolgers Fjodor Alexejewitsch wieder aufzuleben. Zar Fjodor selbst interessierte sich nämlich nur wenig für das Bühnenwesen, doch war seine Schwester Sofja Alexejewna eine um so begeistertere Freundin des Theaters. Sie veranstaltete in ihren Gemächern im Kreml Vorstellungen, an welchen junge Edelleute und die weibliche Dienerschaft als Schauspieler teilnahmen. Sie verfaßte auch selbst ein Drama in Versen unter dem Titel „Die Märtyrerin Katharina" und übersetzte eine ganze Anzahl dramatischer Werke der westlichen Literatur ins Russische, darunter die Molière'sche Komödie „Der Arzt wider Willen". Die Aufführung dieses Lustspiels in russischer Sprache übte die größte Wirkung aus, denn dadurch erst wurde der russische Hof mit der hochentwickelten dramatischen Literatur Frankreichs bekannt.

Nach dem Regierungsantritt Peters des Großen wurde jene Tendenz der Europäisierung zu einem ganz bestimmten politischen Prinzip, während sie bis dahin nur der Ausdruck einer fast unbewußten Sehnsucht nach höheren Lebensformen gewesen war. Peter hatte den Thron in einem Augenblick bestiegen, da Rußland sich zu entscheiden hatte, ob es auf seinen asiatischen Wegen verbleiben oder in die europäische Zivilisation eintreten wolle; in diesem historischen Moment entschied sich der Zar für den Westen und wußte seine reformatorischen Absichten mit eiserner Hand zu verwirklichen.

Peter der Große war der erste russische Herrscher, der persönlich in Westeuropa gelebt hatte und der daher mit aller Klarheit die Überlegenheit dieser okzidentalen Kultur über die damalige Barbarei seiner Heimat zu erkennen vermochte.

So stellte er sich die schier übermenschliche Aufgabe, seinem Volke mit kühnen und gewaltsamen Methoden eine ganz fremde Zivilisation aufzuzwingen und dadurch den geistigen Abstand zwischen Rußland und dem Westen zu überbrücken. Er nötigte die Adeligen, sich den Bart zu scheren und europäische Kleidung zu tragen und hätte am liebsten alle nationalen Eigentümlichkeiten der Russen mit despotischer Gewalt ausgerottet.

Als ein wichtiges Hilfsmittel zur Durchdringung des Volkes mit der westlichen Zivilisation erschien ihm auch das Theater, und so entsandte er im Jahre 1702 einen Vertrauensmann namens Splawski nach Danzig, mit dem Auftrag, er möge dort ein Ensemble von Komödianten nach Rußland anwerben. In Erfüllung dieser Mission brachte Splawski neun deutsche Schauspieler, die früher bei verschiedenen Wandertruppen tätig gewesen waren,

unter der Leitung eines gewissen Johann Kunst nach Moskau. Kunst selbst war nicht nur ein guter Darsteller, er hatte auch zahlreiche Dramen und Komödien verfaßt und erwarb sich in Moskau bald große Beliebtheit.

Für diese deutsche Truppe ließ Peter der Große auf dem Roten Platz ein eigenes Theatergebäude errichten; überdies befreite er alle Besucher dieser Aufführungen von jener Gebühr, die sonst entrichtet werden mußte, so oft ein Einwohner nach einer bestimmten Stunde die alte Stadt verlassen wollte. Kunst wurde vom Zaren auch mit der Aufgabe betraut, zwölf junge Russen, den Kreisen der höheren Beamtenschaft entstammend, in die Geheimnisse der Schauspielkunst einzuführen, wofür er als Entschädigung einen besonderen Zuschuß erhielt. Zur gleichen Zeit erteilte der Zar den Befehl, daß die Eleven der Suchareff-Schule, eines Erziehungsinstitutes für die Kinder von Adeligen, gleichfalls die Theaterkunst erlernen und regelmäßig Vorstellungen abhalten sollten. In einem Reglement für die geistlichen Seminare ordnete Peter weiter an, daß auch die Schüler dieser Anstalten in ihrer freien Zeit regelmäßig „moralische Komödien" einstudieren und diese dann öffentlich aufführen sollten. Damals entstanden auch in den Vorstädten von Moskau fliegende Stegreifbühnen, auf welchen allerlei Schwänke volkstümlicher Art aufgeführt wurden; sogar die Bedienten des Kaiserhofs begannen, von dem Zaren dazu ermuntert, Theater zu spielen.

Der deutsche Direktor Kunst, der zweimal in der Woche Vorstellungen abhielt, erlaubte sich am 1. April 1704 mit dem Moskauer Publikum einen kühnen Scherz, der ihm seine Stellung kosten sollte. Er kündigte nämlich die Aufführung eines „ganz neuen und besonderen" Stückes an, das „im Auslande den größten Erfolg gehabt habe"; diese Anzeige hatte zur Folge, daß das Theater überfüllt war und daß sogar der Zar persönlich erschien. Als dann aber der Vorhang in die Höhe ging, war nichts zu sehen als eine große Tafel mit der Inschrift: „Heute ist der 1. April!" Ein Teil des Publikums protestierte, der andere Teil lachte, der Zar aber ärgerte sich und gab dies in einer Weise zu verstehen, daß Kunst es vorzog, sogleich aus Rußland zu flüchten. Er ließ jedoch ein kleines Ensemble von russischen Schauspieleleven zurück, welches dann, seit 1705, unter einem anderen deutschen Theaterdirektor namens Otto Fürst weiterspielte. Fürsts Repertoire umfaßte im ganzen dreizehn Komödien, von denen keine einzige besonderen literarischen Wert besaß; einige von diesen Stücken hatten bis zu zwölf Akten, und ihre Aufführung dauerte drei Abende. Zwischen den Abschnitten in der eigentlichen Handlung traten Narren auf und unterhielten das Publikum durch derbe Scherze, Tänze und Ringkämpfe; mitunter endeten diese Szenen mit einer allgemeinen Prügelei zwischen den Mitwirkenden.

Nach dem Siege der Russen über den Schwedenkönig Karl XII. in der Schlacht bei Poltawa übersiedelte der Zar mit seinem ganzen Hofstaat in die neue Residenz St. Petersburg, und bald wurde auch das Hoftheater dorthin verlegt. Auf Befehl Peters wurde damals ein Stück gedichtet und gespielt, das den Sieg bei Poltawa verherrlichte; so belanglos als Kunstwerk dieses Stück auch war, so ist es doch, da es die erste dramatische Behandlung eines zeitgenössischen Ereignisses war, nicht ohne Interesse. Einige Zeit später wurde auch das neue Theatergebäude in Petersburg fertig, das als eines der ersten Bauwerke in Angriff genommen worden war, und im Jahre 1724 begannen dort die regelmäßigen Vorstellungen.

Nach dem Tode Peters des Großen folgte eine Periode unausgesetzter Thronstreitigkeiten; erst als die Herzogin Anna von Kurland den Zarenthron bestieg, begann eine neuerliche Belebung des russischen Theaterwesens, die diesmal bezeichnenderweise nicht mehr von deutschen, sondern von italienischen Theatergesellschaften ausgehen sollte.

Mittlerweile war ja in Italien die Bühnenkunst gewaltig emporgeblüht, und schon war nach der hohen Kultur der „Commedia dell' Arte" der Reformator Carlo Goldoni auf den Plan getreten. Gleichzeitig hatten sich Oper und Ballett geradezu sprunghaft weiterentwickelt, und so war das, was die Italiener dem russischen Publikum bieten konnten, den früheren Vorführungen der Deutschen unendlich überlegen. Als daher König August II. von Sachsen zur Krönungsfeier der Zarin Anna Iwanowna eine damals in Dresden wirkende italienische Theatertruppe nach Petersburg schickte, fand diese dort den größten Beifall und erweckte sogleich von neuem die Theaterfreudigkeit des russischen Hofes, die unter der Herrschaft der ehemaligen Soldatendirne Katharina I. und des jagdlustigen Peter II. fast ganz erloschen war.

Im Jahre 1735 ließ die Zarin Anna ein italienisches Ensemble unter der Leitung des Komponisten und Kapellmeisters Francesco Araja nach Rußland kommen; Araja, ein gebürtiger Neapolitaner, hatte einige Jahre vorher in Florenz mit seiner ersten Oper „Berenice" Aufsehen erregt, und mit ihm und mit seiner Truppe zogen Ballett und Oper auch in das Zarenreich ein. Es ist ein interessantes Kuriosum, daß die Prima Ballerina dieser Truppe die Mutter des berühmten Abenteurers Casanova gewesen ist. Dieser Theatergesellschaft gehörte auch der Maler Girolamo Bono an, der zum erstenmal große und durch ihre kühne Perspektive überraschende Bühnendekorationen nach Rußland brachte.

Das Auftreten der Italiener in Petersburg rief eine allgemeine Musikbegeisterung hervor. Araja feierte mit seinen Opern rauschende Triumphe, und zur gleichen Zeit entstand auch am russischen Hof die erste Ballettschule; der Herzog Biron, der allmächtige Günstling der Zarin, ließ einen italienischen Tanzmeister kommen und wählte aus der Zahl der Hofbediensteten je zwölf Mädchen und Knaben aus, die in diese Ballettschule eintreten mußten. Zur gleichen Zeit entstand auch der erste russische Chor, der schon damals durch die Schönheit seines Stimmenmaterials die Bewunderung auch ausländischer Zuhörer erweckte. Die Zarin Anna Iwanowna ließ auch große Masken-Ballette veranstalten und errichtete in dem kalten Winter des Jahres 1740 ein Ballhaus aus Eisblöcken, in welchem zahlreiche große Festlichkeiten abgehalten wurden, darunter die Hochzeit des Hofnarren Kulkowski.

Neben den großen Erfolgen der Italiener verliefen damals die Gastspiele deutscher Truppen fast unbemerkt; so kam es, daß auch die Reise der in ihrer Heimat so berühmt gewordenen Karoline Neuber, die mit ihrer Gesellschaft im Jahre 1740 in Petersburg erschienen war, mit einem völligen Mißerfolg endete. Wohl war die „Neuberin" nach deutschen Begriffen überaus fortschrittlich gesinnt; mit den Darbietungen des italienischen Theaters aber konnte sich zu dieser Zeit auch die beste deutsche Truppe nicht im entferntesten messen.

Als im Jahre 1740 die Zarin Anna Iwanowna starb, ging die Herrschaft für kurze Zeit an die Prinzessin Anna von Braunschweig über; diese berief eine französische Ttuppe unter der Leitung des Direktors Serigny nach Petersburg. Ehe die Franzosen in der russischen

Hauptstadt eintrafen, war mittlerweile die neue Zarin schon wieder gestürzt und durch Elisabeth, die uneheliche Tochter Peters des Großen, ersetzt worden, die aber das Ensemble Serignys in ihre Dienste übernahm. Zur Krönung Elisabeths wurde auch in Moskau ein großer Theatersaal mit einem Fassungsraum von fünftausend Personen errichtet und dort wurde eine italienische Oper mit einem auf die russischen Verhältnisse bezüglichen Festprolog aufgeführt. Das Interesse des Publikums für diese Vorstellung war so groß, daß sich die Menschen schon am Tage vor der Aufführung in Massen versammelten, um Einlaß in den Saal zu finden.

Die Zarin Elisabeth interessierte sich persönlich sehr für das Theater; so geschah es, daß unter ihrer Herrschaft am russischen Hofe nebeneinander die französische Truppe Serignys, eine deutsche Schauspielerkompagnie unter dem hervorragenden Komiker Ackermann, dem Mitarbeiter Lessings, und eine vorzügliche italienische Gesellschaft wirkten. Die Zarin selbst bevorzugte die französischen Aufführungen, stellte diesen das Hoftheater im Winterpalais zur Verfügung und traf die Anordnung, daß zu den Aufführungen des französischen Theaters jeder anständig gekleidete Mensch freien Zutritt habe; überdies wurde unter ihrer Herrschaft für die Truppe Serignys in Petersburg das erste steinerne Theatergebäude Rußlands errichtet.

Das Bühnenwesen war zu dieser Zeit bereits völlig unter den Einfluß des Auslandes geraten, und die ursprünglichen Mysterienspiele waren ganz in Vergessenheit geraten. Jetzt erst, um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, tauchten hier und dort Schriftsteller auf, die Komödien und Tragödien in russischer Sprache verfaßten; freilich waren ihre Werke wenig mehr als schulmäßige Nachahmungen französischer und anderer Vorbilder. Unter diesen ersten russischen Theaterdichtern ist der große Gelehrte Lomonossoff zu nennen, der, neben einer ganzen Anzahl bedeutsamer wissenschaftlicher Arbeiten, auch einige Verskomödien und Trauerspiele verfaßte. Der zweite bedeutendere Dichter dieser Epoche war Alexander Petrowitsch Sumarokoff, dessen in Alexandrinern abgefaßte Tragödie „Choreff" im Jahre 1750 die Uraufführung erlebte.

Der große Erfolg, den Sumarokoff, damals noch ein Zögling der Kadettenschule, mit seinem Stück gehabt hatte, ermunterte ihn, sich auch weiterhin der Dichtkunst zu widmen, und so verfaßte er hintereinander etwa ein Dutzend Tragödien und Kommödien sowie Operntexte. Diese Stücke konnten jedoch keinen dauernden Erfolg erzielen, weil sie doch allzu deutliche Nachahmungen der Werke von Racine, Corneille und Voltaire waren; nachdem sich der erste Enthusiasmus verflogen hatte, begann man bei Hof die französischen Originale ihren russischen Imitationen bald wieder vorzuziehen; die Dramen Sumarokoffs verschwanden deshalb binnen kurzem wieder, ebenso wie jene Lomonossoffs, vom Spielplan.

In die Regierungszeit der Zarin Elisabeth fällt auch die Gründung des ersten privaten Provinztheaters durch Fjodor Wolkoff. Dieser war der Sohn eines reichen Lederfabrikanten aus Jaroslaw, der schon als junger Mensch sich, bei einem Besuch in Petersburg, für das italienische Theater begeistert hatte und der dann, in seine Heimat zurückgekehrt, in einer Scheune der väterlichen Fabrik ein Liebhabertheater einrichtete. Die Aufführungen dieser primitiven Bühne erregten in Jaroslaw eine so allgemeine Begeisterung, daß die Edelleute und

Kaufherren der Stadt den jungen Wolkoff aufforderten, ein ständiges öffentliches Theater einzurichten, und daß sie zu diesem Zweck eine größere Geldsumme zusammenschossen. Diese erste russische Provinzbühne wurde am Ufer der Wolga erbaut und im Jahre 1755 feierlich eröffnet. Wolkoff war sein eigener Architekt, Maschinist, Kapellmeister, Übersetzer und Regisseur, übertrug die Stücke, die an seinem Theater gespielt wurden, selbst aus dem Italienischen und stellte aus dem Dienstpersonal, aus Freunden und Kirchensängern seine Schauspielertruppe und sein Orchester zusammen.

Der Ruhm dieses Unternehmens drang bald nach Petersburg, und die theaterfreudige Zarin Elisabeth ließ Wolkoff mitsamt seinem Ensemble auf Staatskosten nach Petersburg bringen; die Kaiserin war von den Leistungen der Wolkoff'schen Truppe ungemein entzückt, beschenkte Wolkoff selbst mit einem wertvollen Ring, gestattete seinen Brüdern den Eintritt in das Kadettenkorps und beließ die ganze Truppe in Petersburg. Vom Jahre 1756 angefangen spielte Wolkoff in der Residenz, zuerst in einem Privathaus, dann in einem eigens errichteten Theatergebäude. Schon im nächsten Jahre entsandte die Zarin ihn und seinen Mitarbeiter Schumski nach Moskau, damit er auch dort ein russisches Theater einrichte. Von nun an wurden in beiden Hauptstädten des Reiches mit gewisser Regelmäßigkeit Aufführungen in russischer Sprache veranstaltet. Im Jahre 1759 erschien auf dem Petersburger Eremitagetheater auch die erste Oper mit russischem Text; sie hieß „Alceste", ihr Libretto stammte von Sumarokoff, die Musik von einem gewissen Raupp. Im gleichen Jahre wurde auch die dreiaktige Oper „Alexander in Indien", mit Musik von Araja, unter dem enthusiastischen Beifall des Publikums aufgeführt.

Wie schon aus den Titeln dieser beiden Werke hervorgeht, war mittlerweile die neue Barock-Oper mit ihrer Vorliebe für pathetische Sujets aus dem Themenkreis der Antike auch nach Rußland gedrungen. Denn inzwischen war eben die Verbindung zwischen dem moskowitischen Reiche und Westeuropa immer enger geworden, so daß jetzt die neuesten Errungenschaften von Paris und Mailand sogleich auch nach Petersburg gelangten. In Westen war aber eben zu dieser Zeit bereits Gluck mit seiner großartigen Opernreform aufgetreten, die den Höhepunkt der Barock-Oper bilden sollte.

Als die Zarin Elisabeth gestorben war, kam, nach der kurzen Herrschaft des entarteten Peter III., Kaiserin Katharina II. auf den Thron, deren Regierungszeit einen weiteren Aufschwung des russischen Bühnenwesens mit sich brachte. Die neue Herrscherin war von leidenschaftlicher Theaterbegeisterung erfüllt, übersetzte persönlich eine ganze Anzahl von Werken der ausländischen Literatur und verfaßte selbst einige Stücke im französischen Geschmack, die am Theater der Eremitage aufgeführt wurden. Schon bei ihrer Thronbesteigung belohnte Katharina den Theaterdirektor Wolkoff auf das reichlichste, schenkte ihm ein Landgut und erhob ihn in den Adelsstand.

Katharina ließ dann in Petersburg ein Komödientheater für das Volk einrichten, dessen Ensemble aus einfachen Leuten, Beamten, Buchbindern und Zeitungssetzern bestand. Diese Truppe spielte in einem primitiven hölzernen Amphitheater unter freiem Himmel.

In die Regierungszeit Katharinas fällt auch die Errichtung der ersten ständigen Theaterschule, die in Petersburg im Jahre 1779 ins Leben gerufen wurde; ihre Aufgabe war so ge-

dacht, daß sie aus dem russischen Volk einen schauspielerischen Nachwuchs heranziehen sollte. In diese Lehranstalt, die als strenges Internat geführt wurde, konnten begabte Kinder aus allen Ständen Aufnahme finden; hatten sie nach einigen Jahren ihr Talent hinlänglich entwickelt, dann wurden sie von den verschiedenen Theatern als Schauspieler übernommen. Der Umstand, daß schon diese erste russische Schauspielerschule den Charakter eines Internats hatte, ist von besonderem Interesse: Der klösterliche Ernst, mit welchem man bereits damals die Erziehung der jungen Bühnenkünstler umgab, hat sich in gewissem Sinne bis in die Gegenwart erhalten und er lebt in den modernen „Studios" auch heute noch deutlich erkennbar weiter.

Der Tod Katharinas im Jahre 1796 und der Regierungsantritt ihres zwar begabten, aber geistesgestörten Sohnes Paul bedeutete für ganz Rußland und auch für das russische Theater das Ende eines glanzvollen Abschnittes. Der irrsinnige Kaiser unterdrückte durch seinen zügellosen Despotismus jede lebendige Regung, wo immer eine solche aufkeimen mochte, behandelte alle Menschen, auch die höchsten Würdenträger, als seine Sklaven und bezeigte ihnen bei jeder Gelegenheit die tiefste Verachtung.

So wurde die Ermordung Pauls und der Regierungsantritt Alexanders I. allgemein als eine Erlösung und als der Beginn einer neuen Ära angesehen. Alexander war im Grunde gutmütig, von höchst anmutigen und liebenswürdigen äußeren Formen und liebte es, den Anschein liberaler Gesinnung zu erwecken. Durch den Schweizer Laharpe im Geiste von Rousseaus „Rückkehr zur Natur" erzogen, befand er sich in einem starken Gegensatz zu seinen Vorgängern, die versucht hatten, aus dem Petersburger Hof ein zweites Versailles mit all seiner Verkünstelung und Unnatur zu machen.

Seine etwas schwärmerische Veranlagung bewirkte, zusammen mit dieser Erziehung, daß der Kaiser romantischen Strömungen bis zu einem gewissen Grade entgegenkam. Auch innerhalb des Theaterwesens wurden die starren Formen der Barockkunst durch jene der Romantik ersetzt: Man bemühte sich nun, im Theater die Natur nachzuahmen, an Stelle der pathetischen Tragödien und Opern erschienen jetzt Schäferspiele, und auch die Dekorationskunst tat ihr möglichstes, um Gärten, Wälder und Bauerndörfer auf die Bühne zu zaubern.

Aus dem Jahre 1815 ist uns eine Schilderung derartiger Theaterdekorationen in dem neuen, die Natur nachahmenden Stil erhalten geblieben; es handelt sich um Dekorationen von der Hand des Malers Gonsavo, der damals am Petersburger Hoftheater tätig war. Ein Zeitgenosse rühmt mit größter Begeisterung, wie es der Maler verstanden habe, ein Dorf mit seiner Kirche, mit Bauernhütten, Schenken, Gärten und Zäunen in allen Einzelheiten naturgetreu wiederzugeben.

Unter der Herrschaft Alexanders I. war Rußland, eigentlich zum erstenmal als gleichberechtigte Großmacht in die europäische Politik eingetreten und übernahm dann, nach dem Sturz Napoleons, sogar für einige Zeit deren Führung. Wohl nicht zuletzt im Zusammenhang mit den rauschenden Festlichkeiten des Wiener Kongresses, an denen ja Kaiser Alexander mit seinen Staatsmännern und seinem Gefolge teilgenommen hatte, drangen nun auch die leichteren theatralischen Kunstgattungen in Rußland ein, vor allem die Spieloper und ihre

leichtestee Abart, die Operette. Auch die Errichtung neuer Bühnenhäuser wurde um dies Zeit in Angriff genommen: Im Jahre 1824 wurde das Große Theater, im folgenden Jahre das Kleine Theater in Moskau eröffnet und zuletzt, schon nach dem Tode Alexanders, im Jahre 1831, das Alexander-Theater in Petersburg.

In diesen ersten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts gelangten in Rußland fast alle bedeutenden Werke der europäischen Literatur zur Aufführung, sowohl die großen französischen Tragödien, als auch die Werke von Shakespeare und Schiller. Im Jahre 1824, also nur drei Jahre nach der Berliner Uraufführung, wurde in Petersburg in deutscher und dann auch in russischer Sprache Webers „Freischütz" aufgeführt und erzielte einen stürmischen Erfolg.

Die spätere Regierungszeit des Zaren Nicolaj I., der im Jahre 1825 auf Alexander I. gefolgt war, entwickelte sich immer mehr zu einer Epoche der finstersten Unterdrückung, der Feindschaft gegen alles, was geistig und damit politisch verdächtig erschien. In dieser Ära vermochten die Hoftheater dem Bühnenwesen Rußlands keine neuen Anregungen mehr zu gewähren und mußten sich darauf beschränken, die klassischen Traditionen ihres Stils nach Möglichkeit rein zu bewahren. Von den vierziger Jahren angefangen, hörte das Theater des Zaren auf, im Leben der russischen Bühnenkunst eine andere als eine rein konservierende Stellung einzunehmen, die neuen Impulse aber gingen von nun an zuerst vom Adel und dann von dem erwachenden Bürgertum aus.

Das Theater des Adels.

Seit den letzten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts hatte sich neben der kunstfördernden Tätigkeit der Zaren immer stärker der Einfluß des Adels bemerkbar gemacht, und schon etwa um die Wende des Jahrhunderts war die Führung zum größten Teil auf diesen übergegangen.

Bis dahin war die Stellung der russischen Aristokratie höchst eigenartig gewesen und hatte sich von jener des westeuropäischen Adels von Grund aus unterschieden. Noch um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts waren die russischen Edelleute, welche als Staatsmänner und Gesandte nach dem Westen kamen und dort von ihren Standesgenossen als ihresgleichen behandelt wurden, nach ihrer Rückkehr in die Heimat ganz der despotischen Willkür des Zaren ausgesetzt gewesen. Der Herrscher konnte auch die höchsten Würdenträger nach Belieben prügeln und foltern lassen, und noch Peter der Große pflegte bisweilen Edelleute, die seinen Zorn erregt hatten, zu Hofnarren zu machen und als solche bei jeder Gelegenheit zu demütigen.

Erst im Jahre 1762 gelang es dem Adel, im Zusammenhang mit den Kämpfen um den Thron, ein kaiserliches Privileg zu erlangen, wonach Edelleute körperlichen Züchtigungen nicht länger unterworfen und auch nicht mehr an den Staatsdienst gebunden sein sollten. Von diesem Zeitpunkt an war die unumschränkte Herrschaft des Zaren über den Adel gemildert, und die Aristokratie hatte sich aus einem Zustand völliger Sklaverei zu dem einer gewissen, wenn auch eng begrenzten Freiheit durchgerungen.

Diese veränderte soziale Position ermöglichte es den Angehörigen dieser Klasse, nunmehr ihren geistigen Interessen im höheren Maße nachzugehen, und bald entstand, besonders in Petersburg, eine ästhetisierende Kultur, die freilich ganz auf der Nachahmung oder dem Import ausländischer Formen beruhte. Damals schufen italienische Architekten, allen voran der geniale Rastrelli, die prunkvollen Adelspaläste der Residenz und verliehen dem äußeren Leben des russischen Hofadels einen glänzenden Rahmen. Freilich kam der Adel, trotz dieser künstlerischen Bestrebungen, auch zu dieser Zeit noch fast nie über die Auffassung hinaus, daß die Kunst eine verfeinerte Form der Unterhaltung, des Vergnügens und der Schaustellung von Reichtümern zu sein habe. Bald übernahm der russische Hofadel die besondere Förderung des Theaters, und zwar vor allem der italienischen Bühnenkunst. So finanzierte eine Gruppe von zehn Aristokraten in Moskau ein italienisches Operngastspiel und schuf damit die erste in Rußland wirkende Privatoper.

Wohl die wichtigste Leistung der russischen Adelsklasse in kultureller Hinsicht bestand jedoch in der Gründung der Leibeigenen-Theater. Seit die Edelleute nicht mehr an den Staatsdienst und an den Aufenthalt in der Residenz gebunden waren, zogen sich viele von ihnen auf ihre Landgüter zurück und begannen dort Theatertruppen aus leibeigenen Bauern zu bilden, deren Aufführungen den Unterhaltungen der Herren und ihrer Gäste dienen sollten. Wenn während der Fastenzeit die Theater der Hauptstadt gesperrt waren, luden diese Edelleute ihre Freunde zu sich ein und führten ihnen die Kunst ihrer Leibeigenen vor. Diese Schauspieler-Ensembles bestanden lediglich aus Leibeigenen, und ebenso auch die dazu gehörigen Orchester; so bildete sich hier eine ganz eigenartige Form des Theaters, die in sozialer Hinsicht wohl nirgends sonst in der Geschichte des Bühnenwesens ihresgleichen findet und die für die Entwicklung der russischen Theaterkunst in der Zukunft noch eine große Bedeutung erlangen sollte.

Eines der bekanntesten derartigen Leibeigenen-Theater war jenes des Fürsten M. Jussupoff, eines reichen Edelmannes, der zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts Direktor der kaiserlichen Theater gewesen war und nach seinem Rücktritt ins Privatleben in seinem Schloß Archangelskoje eine leibeigene Truppe ausbilden ließ. Die Stütze seines Ensembles war ein Ballettkorps, bestehend aus dreißig Mädchen, die aus den Bediensteten des Schlosses ausgewählt worden waren. Der Fürst ließ einen ganzen Stab von Musik- und Tanzlehrern auf sein Schloss kommen und richtete eines der Gutsgebäude als Ballettschule ein; dort wurden die Bauernmägde in strenger Abgeschiedenheit gehalten und zu Tänzerinnen und Sängerinnen ausgebildet.

Mitunter ließ Jussupoff die ganze Leibeigenen-Truppe nach Moskau kommen und führte die Mägde und Knechte dort ins Theater, damit diese einfachen Bauersleute mit der Bühnenkunst vertraut würden und sich an guten Vorbildern schulen könnten. Im Sommer wurden unter freiem Himmel Ballette, Opern und Komödien aufgeführt, und auch die Nationaltänze der verschiedenen russischen Völkerschaften wurden mit einer gewissen Systematik gepflegt. Im Winter spielte dann die Truppe in einem eigens für diesen Zweck hergestellten Theatersaal des Schlosses Archangelskoje, vor einem Auditorium von Adeligen aus den benachbarten Gütern und aus Moskau. Der Spielplan umfaßte vorwiegend Ballette und Einzelszenen; bisweilen wurden auch Versuche mit Opern und Komödien angestellt, doch bildete dies eine Ausnahme.

Das Leibeigenen-Theater Jussupoffs erregte bald unter den Standesgenossen des Fürsten allgemeine Aufmerksamkeit und es wurde später auch zu Gastspiele aufgefordert; so fanden einige Aufführungen in dem Adelsklub von Moskau statt, wofür Fürst Jussupoff von diesem Klub eine ansehnliche Entschädigung erhielt.

Nach dem Hinscheiden Jussupoffs zerfiel das Ensemble, denn nach einer testamentarischen Bestimmung des Fürsten erlangten alle erwachsenen Tänzerinnen und Sängerinnen des Theaters mit seinem Tode die Freiheit. Die meisten verließen ihre engere Heimat und zerstreuten sich in die Provinz, wo sie wieder von verschiedenen Adeligen mit der Aufgabe betraut wurden, auch unter ihren Leibeigenen Theatertruppen auszubilden. So schuf die Tänzerin Rabudowskaja, eine frühere Leibeigene Jussupoffs, in Charkow ein

Ballett-Ensemble, das dann in dieser Stadt und den umliegenden Ortschaften regelmäßig spielte.

Von anderen leibeigenen Theatertruppen ist jene des Fürsten Meschtscherski besonders zu erwähnen, die viel zur Förderung des Theaterwesens beigetragen hat; zu einer wahren Manie wurde die Theaterfreudigkeit bei dem Gutsbesitzer, dem Grafen Skawronski: Seine Dienerschaft durfte, auch wenn sie unter sich war, nur in deklamierendem Ton sprechen, und wenn der Kammerdiener seinem Herrn eine Meldung zu erstatten hatte, so mußte er diese singend vortragen.

Abgesehen von solchen Absonderlichkeiten, hat die Institution des Leibeigenen-Theaters unzweifelhaft auf das Volk eine gewisse bildende Wirkung ausgeübt, denn die Bauernmädchen und Knechte, die in diese Ensembles aufgenommen wurden, mußten lesen und schreiben lernen und überdies die Kenntnis der französischen und der italienischen Sprache erwerben. So hat denn auch der Chor des Jussupoff-Theaters späterhin bei den Vorstellungen der italienischen Oper in Moskau mitgewirkt.

Auf diese Art wurde unter der Bauernschaft eine große Anzahl von Bühnentalenten entdeckt und gefördert, wie denn die ganze Truppe des Grundbesitzers Stolypin zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts dem Ensemble der kaiserlichen Theater einverleibt wurde. Menschen, die sonst ihr Leben im Stall und hinter dem Pflug verbracht hätten, erlangten durch das Leibeigenen-Theater die Möglichkeit, sich als Schauspieler auszubilden. Der hervorragende Darsteller Michail Tschepkin war der Sohn eines leibeigenen Kammerdieners bei dem Grafen Wolkenstein und Tschepkin verdankte seine ganze Laufbahn der Förderung durch das Leibeigenen-Theater. Im Jahre 1821 sammelten seine Verehrer eine große Summe und kauften ihn von seinem Herrn frei; auf diese Art wurde es ihm möglich, in das kaiserliche Theater in Moskau einzutreten.

Die Sängerin Parascha Gorbunowa wieder war eine Leibeigene des Grafen Scheremetjeff gewesen, hatte durch ihre wunderbare Stimme das Interesse und die Liebe ihres Herrn errungen und wurde schließlich seine Gattin. Auch von den Mitgliedern der Leibeigenen-Orchester-Truppen brachte es mancher zu Ansehen und Stellung, wie etwa der Opernkomponist Matinski, ein Leibeigener des Grafen Jaguschinski. Er war mit seinem Herrn lange Zeit in Italien gewesen, hatte dort musikalischen Unterricht genossen und erzielte dann mit seinen Opern „Gostini Dwor" und „Der Pascha von Tunis" in Petersburg und Moskau große Erfolge. Andere Leibeigene wurden zu berühmten Geigern und Kapellmeistern, wie etwa Fomin, einer der ersten russischen Theaterdirigenten.

Auf den Bühnen der Leibeigenen-Theater hatte also der unterste Stand zum erstenmal das Podium betreten, und von nun an sollte der Zustrom an begabten Künstlern gerade aus der russischen Bauernschaft nie mehr versiegen. Wenn somit diese Leibeigenen-Theater manches große Talent ans Licht gefördert und nicht zuletzt auch das Interesse des Landvolkes für die Bühnenkunst erst wirklich geweckt haben, so war doch die Wirkung aller dieser kulturellen Versuche recht eng begrenzt. Die russischen Aristokraten waren, bei aller Liebe für die Kunst, doch viel zu sehr in dem engen Kreis ihres Standes eingeschlossen, als daß ihren Bestrebungen ein wirklich tiefer Einfluß auf die Bevölkerung hätte zukommen können.

Überdies haftete den Leibeigenen-Theatern, wie der ganzen Institution der Leibeigenschaft, etwas tief Entwürdigendes und Erniedrigendes an: Die Lage aller dieser Künstler, ihre gute oder schlechte Behandlung, ihre Förderung oder Unterdrückung, war letzten Endes doch völlig der Willkür der Herren unterworfen; der Adelige konnte seine Schauspieler und Schauspielerinnen ganz nach seiner jeweiligen Laune gut behandeln oder zutiefst demütigen. Auf manchen Schlössern freilich wurden die leibeigenen Schauspielerinnen als Familienmitglieder angesehen, und hie und da kam es sogar zu einer Standeserhöhung durch Heirat; insbesondere Fürst Jussupoff sorgte sehr gut für das Wohl seiner Tänzerinnen, beschenkte sie reichlich, ließ die besten Ärzte kommen, wenn eine von ihnen erkrankt war und bedachte sie mit Ausstattungen, wenn sie heiraten wollten. Im Winter wurden für sie in dem Hofe des Schlosses Hügel aus Schnee angelegt, auf welchen die Schauspielerinnen und Tänzerinnen sich mit kleinen Schlitten vergnügen konnten.

Aber andere Herren wieder behandelten ihre leibeigenen Schauspieler mit der größten Brutalität, und nicht selten kam es vor, daß ein Darsteller, der eben noch auf der Bühne die Zuschauer durch seine Kunst begeistert hatte, nach der Vorstellung von seinem Herrn weidlich geprügelt wurde. Fürst Jasenski ließ nach einer Vorstellung eine seiner begabtesten Schauspielerinnen dermaßen peitschen, daß sie schwer erkrankte; ein höchst talentierter leibeigener Komponist endete durch Selbstmord, da er die demütigende und rohe Behandlung durch seinen Herrn nicht länger ertragen konnte. Natürlich gaben die Ballettruppen auch manche Gelegenheit zu moralischen Mißbräuchen; so etwa ließen manche Gutsbesitzer auf ihren Bühnen unsittliche Szenen darstellen, und auch die Tänzerinnen des sonst so menschenfreundlichen Fürsten Jussupoff mußten bisweilen auf seinen Befehl vor dem versammelten Publikum ihre Kleider abwerfen. Wie immer die leibeigenen Schauspieler und Schauspielerinnen behandelt werden mochten, waren sie eben in jeder Hinsicht ganz der tyrannischen Gunst oder Mißgunst ihrer Herren ausgeliefert.

Dieser Geist der Entrechtung war so tief eingewurzelt, daß selbst die Staatstheater, welche später von den Adeligen besonders begabte Darsteller übernahmen, diese ebenfalls als Sklaven behandelten. Eigentlich galten zwar alle Mitglieder der kaiserlichen Bühnen als freie Menschen, doch behandelten die Direktoren auch die berühmtesten Künstler, die aus dem Leibeigenen-Theater hervorgegangen waren, genau so wie früher die Gutsherren, als ihr Eigentum, mit dem sie frei schalten und walten konnten. Sie wurden geschlagen und mitunter auch eingesperrt, wenn sie auf irgendeine Weise die Ungnade ihrer Vorgesetzten auf sich herabbeschworen hatten.

Alle diese Umstände zeigen deutlich, daß der kulturelle Wert der Leibeigenen-Theater und damit der typisch aristokratischen Bühnenkunst in Rußland doch sehr eingeschränkt war. Wenn der Adel das Theater förderte, so tat er es in dem Bestreben, sich die Möglichkeit zu einem ästhetischen Genuß, zu einem sinnlichen Vergnügen zu verschaffen; was den Menschen dieser Zeit fast ausnahmslos abging, war die Erkenntnis, daß die Kunst doch auch einem Bedürfnis nach höherer Menschlichkeit, nach einer höheren sittlichen Freiheit zu entsprechen habe. Überdies war die kulturfördernde Tätigkeit der russischen Aristokratie auf einen durchaus engen Kreis beschränkt und hatte keinerlei lebendige Verbindung

mit der Nation selbst. Das Theater und die Dichtung dieser Zeit war in keiner Hinsicht als spezifisch russisch zu bezeichnen; bei allen damaligen Veranstaltungen sehen wir nur die Nachahmung westlicher Formen, und aus diesem Umstand allein ergibt sich eine gewisse Künstlichkeit und Unlebendigkeit der ganzen aristokratischen Kultur in Rußland.

So wenig wie das Leben dieser Adeligen und ihr künstlerisches Streben nach wahrhafter seelischer Befreiung und Erhebung zielte, so wenig findet sich irgendwo der Versuch, auch die niederen Stände zur Teilnahme an den kulturellen Errungenschaften heranzuziehen. So wie die von den reichen Fürstengeschlechtern angehäuften kostbaren Sammlungen und Bibliotheken immer nur den Eigentümern und ihren Gästen zugänglich waren, wie in den schönen, mit antiken Statuen geschmückten Gärten nur Angehörige der obersten Klasse lustwandelten, so fanden auch die theatralischen Darbietungen stets nur vor dem gleichen Parkett von Aristokraten statt. Die russischen „Adelsnester" blieben Denkmäler für die Lebensführung von ganz wenigen Menschen, ohne Verbindung mit dem wirklichen Volk, ja auf Kosten der geknechteten Massen.

Der wesentlich sterile Charakter dieser durch die Vorherrschaft des Adels gekennzeichneten Periode geht wohl am deutlichsten aus dem Umstand hervor, daß in jener Zeit, trotz aller Förderung der Kunst durch die Aristokratie, so gut wie gar keine spezifisch russische Literatur entstanden ist. Ein nationales Schrifttum, die wichtigste Vorbedingung für ein nationales Theater, fehlte auch in dieser Epoche fast gänzlich.

Der Hof wie auch der Adel führten ein Leben, das ganz auf der importierten westlichen Kultur beruhte, und wer in der damaligen Zeit als gebildet gelten wollte, bediente sich keiner anderen Sprache als der deutschen oder der französischen. Die wenigen Männer, die es versuchten, in russischer Sprache zu dichten, beschränkten sich darauf, der Form und dem Inhalt nach möglichst sklavisch europäische Vorbilder nachzuahmen, die Masse der Gebildeten aber dachte über die russische Literatur ebenso verächtlich, wie Friedrich der Große das deutsche Schrifttum beurteilt hat. Noch Gribojedoff konnte, in den zwanziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts, bemerken, daß man gewohnt sei, ausländische Originale den russischen Kopien vorzuziehen, über französischen Büchern Nächte zu durchwachen, über russischen aber auf der Stelle einzuschlafen.

Erst der Beginn des neunzehnten Jahrhunderts schuf in diesen Verhältnissen Wandel und gab die Grundlage für das Entstehen einer wahrhaft nationalen russischen Literatur. Der heldenhafte Kampf des Jahres 1812 mit seinem schließlichen Siege über Napoleon, den gefürchteten Diktator Europas, erregte in ganz Rußland einmütige Begeisterung und rief eine bis dahin nie gekannte Welle des Patriotismus hervor. Nun fing auch der russische Adel an, seinem eigenen Volk und dessen Sitten höhere Achtung entgegenzubringen als bisher.

Die größten Talente der jungen russischen Literatur sind unter dem unmittelbaren Eindruck des Befreiungskampfes gegen Napoleon herangereift. In den zwanziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts wurde mit einemmal die bis dahin so gering geschätzte russische Literatur zu einem angesehenen gesellschaftlichen Faktor; es war jetzt keine Schande mehr, sich der russischen Sprache zu bedienen und in ihr auch den Ausdruck wahrhaft dichte-

rischer Empfindungen zu suchen. Als Puschkin auftrat, wurde er alsbald von einer allgemeinen Bewunderung verklärt, wie sie bis dahin noch niemals in Rußland einem Dichter entgegengebracht worden war.

Zugleich hatte sich innerhalb des Adels eine bedeutsame Umschichtung vollzogen, indem die geistige Führung von der Hofgesellschaft auf den mittleren Adel übergegangen war. Diese untere Schichte der Aristokratie aber war von einem ganz anderen Geist beseelt, fühlte sie sich doch viel enger mit dem Volk verbunden, nachdem sie selbst schwer unter dem Druck des Zarismus und der hohen Bureaukratie zu leiden gehabt hatte. Dieser mittlere Adel hat die größten Begabungen hervorgebracht und hat von Anfang an im Zeichen eines revolutionären Protestes gegen die bestehenden Verhältnisse gestanden. Eine große Anzahl jener Aristokraten empfand das vom Zaren ausgehende System der Sklaverei, welches alle Schichten der Gesellschaft umspannte und zuletzt zur furchtbarsten Unterdrückung der leibeigenen Bauernschaft führte, als entwürdigend und beschämend. Es bildete sich eine ganze Schichte von „reuigen Adeligen", die ihre privilegierte Stellung dem eigentlichen Volk gegenüber als Schmach ansah und eine tiefe Verantwortlichkeit für alles den Leibeigenen angetane Unrecht fühlte.

Von dem Augenblick, da auch die russische Literatur unter den Einfluß dieses mittleren Adels geraten war, begann sie plötzlich zu ungeahnter Bedeutung aufzusteigen: Waren die russischen Dichter bis dahin wenig mehr gewesen als geschickte Imitatoren fremder Vorbilder, so entwickelte sich nun mit einem Schlag eine ganz eigenartige Kunst, die, wenngleich sie noch immer einigermaßen von ausländischen Vorbildern beeinflußt war, doch etwas völlig Neues zu sagen hatte. Alle jene Dichter, die späterhin als die Klassiker der russischen Literatur bezeichnet worden sind, stimmen in dem Protest gegen die bestehende gesellschaftliche Ordnung, gegen die Wertlosigkeit und Verkommenheit der herrschenden Klasse überein. Von dem Augenblick an, da sich dieser Protest auch des russischen Theaters bemächtigte, beginnt die eigentlich lebensfähige und wertvolle autochthone Bühnenkunst dieser Nation.

Während Puschkin seine große, romantisch-elegische Kritik an dem Leben der russischen Adelsklasse noch in die Form des lyrischen Versromans gegossen hatte, während gleich ihm Lermontoff seine Anklagen episch entwickelt hatte, verstand es Alexander Sergejewitsch Gribojedoff, den flammenden Protest gegen alle diese Zustände zum erstenmal auch auf die Bühne zu bringen. Seine Komödie „Verstand bringt Leiden" („Gore ot uma") hält fürchterliches Gericht über die Gebrechen des Staates und der Gesellschaft: In eleganten und leichten Versen wird hier dargetan, wie ein junger Mann, der im Ausland zu einem vernünftigen, gebildeten und strebsamen Menschen geworden war, nach seiner Rückkehr in kürzester Zeit an den Zuständen und an den Menschen der russischen Heimat zugrunde geht. Mit beißendem Hohn zeichnet Gribojedoff jene Gestalten, die für die Aristokratie und Beamtenschaft des damaligen Rußland charakteristisch waren: Sittlich verkommene Würdenträger, ruhmrednerische und dabei unfähige Offiziere, bildungsfeindliche Aristokraten und stupide Politiker.

Diese Komödie Gribojedoffs wirkte unter den revolutionär gesinnten Vertretern des russischen kleinen Adels und der Bürgerschaft wie eine Offenbarung: Wohl durfte das

Stück lange Zeit nicht aufgeführt werden, doch wurde es alsbald in Tausenden von Abschriften geheim verbreitet und während der Fastenzeit von maskiert durch die Straßen ziehenden Studenten bruchstückweise dargestellt.

Von ähnlich starker Wirkung auf die Öffentlichkeit war auch Gogols Komödie „Der Revisor", das zweite Meisterwerk russischer Zeitsatire, das seltsamerweise, trotz seines aufreizenden Inhalts, im Jahre 1836 im Beisein des Kaisers Nikolaj I. am Hoftheater in Petersburg aufgeführt werden durfte. In Gogols Komödie ist der boshafte Hohn auf das Äußerste getrieben: Hier tritt überhaupt kein anständiger, sympathischer und achtenswerter Mensch mehr auf, und mit schonungslosem Spott wird die Korruption und Unfähigkeit der staatlichen Beamten-Hierarchie dargestellt.

Mit Gribojedoff und besonders mit Gogol beginnt nun aber zugleich auch die Epoche des realistischen Schauspiels, das sich in einen bewußten Gegensatz zum klassizistisch-romantischen Theater stellt. Die weitere Ausbildung dieses realistischen Schauspiels, in welchem das russische Theater erst seine wahre Weltbedeutung gewinnen sollte, war jedoch nicht mehr das Werk der von Hof und Adel begünstigten Kunst: Sie erwuchs vielmehr aus dem Protest des zum Bewußtsein seiner Bedeutung und seines nationalen Wesens erwachenden Bürgertums gegen die erstarrten Ideale einer versinkenden, feudalen Welt.

Das Theater des Bürgertums.

Als im Jahre 1857 Zar Nikolaj I. starb, folgte ihm Alexander II. auf dem Thron. Dieser war einer der wenigen humanen und reformenfreundlichen russischen Herrscher, und sein Regierungsantritt zog sogleich einen völligen Systemwechsel nach sich. Wie von einem schweren Druck erlöst, atmete das ganze Land auf, und durch Rußland ging eine Welle demokratischen Empfindens. Alle jene Kräfte, die seit langem am Werk gewesen waren, um eine Neugestaltung der Verhältnisse herbeizuführen, konnten es jetzt, nach drei Jahrzehnten gewaltsamster Unterdrückung, endlich wagen, ihre Tätigkeit frei und in aller Öffentlichkeit auszuüben. Allmählich löste sich das gesellschaftliche Leben wieder aus der furchtbaren Erstarrung, aus der „Ruhe des Friedhofes", in welcher es bis dahin befangen gewesen war.

Die neue Ära bedeutete vor allem einen gewaltigen geistigen und politischen Aufschwung des Bürgertums, während der Adel sich immer mehr auf eine rein repräsentative Stellung zurückgedrängt sah. Es waren zwei Gruppen des Bürgertums, die nun zur Führung gelangten: einerseits die „Intelligenz", andererseits die reichen Vertreter der Industrie und Kaufmannschaft.

Unter dem Namen der „Intelligenz" hatten sich seit einigen Jahrzehnten alle jene Menschen zusammengefunden, denen die engen Interessen ihrer Klasse nicht genügten, oder die den Zusammenhang mit ihrer sozialen Schichte verloren hatten. Schon im achtzehnten Jahrhundert hatte es Vorläufer dieser Menschensorte gegeben, die bereits damals alle charakteristischen Merkmale der späteren „Intelligenzler" an sich trugen: Sie opponierten gegen den Absolutismus, schwärmten für die Demokratisierung Rußlands, traten für die Befreiung des unterjochten Volkes ein und gaben sich revolutionären Gedanken hin. Vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts bis in das zwanzigste hinein spinnen sich Zusammenhänge, welche die einzelnen Mitglieder dieser vielgestaltigen und ewig unruhigen Gruppe zu einem gemeinsamen Phänomen verbinden. Der Intelligenz gehörten ebensowohl „reuige Adelige" an, wie Gelehrte, Geistliche, Journalisten, Beamte, Bauern und Schauspieler; das stärkste Element, der Zahl und dem Einfluß nach, war unter ihnen stets das Bürgertum, jene bürgerliche Jugend, die an den Universitäten mit den Errungenschaften der westlichen Kultur vertraut geworden war und nun mit Leidenschaft auf allen Gebieten Reformen anstrebte.

Ihren materiellen Rückhalt fand diese „Intelligenz" an dem reichen Bürgertum dieser Zeit, an den Fabrikanten und großen Kaufleuten. Die eigentliche Bourgeoisie ist in Rußland von jeher sehr reformenfreundlich gewesen, weil ihre Mitglieder zum nicht geringen Teil selbst aus dem Stande der leibeigenen Bauernschaft stammten. Diese Herkunft vieler reicher Männer hatte zur Folge, daß diese sich noch immer innerlich mit dem armen Volk verbunden fühlten und jeder Bewegung sympathisch gegenüberstanden, die auf eine Verbesserung der sozialen Zustände abzielte. Überdies fühlten sich diese wohlhabenden Bürger damals noch gegenüber dem stolzen privilegierten Adel zurückgesetzt und empfanden die Vorrechte der Aristokratie als ungerechtfertigt.

Es dauerte nicht lange, bis das Vordringen des bürgerlichen Elementes in der russischen Gesellschaft sich auch auf dem Theater geltend machte. Entscheidend wurde in dieser Richtung das Auftreten des Dichters Alexander Nikolajewitsch Ostrowski, der als der Schöpfer der russischen bürgerlichen Milieu-Komödie bezeichnet werden kann. Durch seine Werke vollendete sich jene bedeutsame Wendung von der aristokratisch-romantischen Dichtung der Dreißigerjahre zum realistischen bürgerlichen Schauspiel, die eigentlich schon mit dem Auftreten Gogols begonnen hatte, bei Ostrowski aber erst ihre klassische Form finden sollte.

Während Gogol, Gribojedoff und die anderen Dichter der dreißiger Jahre sich auf eine bittere Kritik an dem Adel und an der Bürokratie beschränkt hatten, ging Ostrowski weiter und stellte diesen sozial unfruchtbaren Schichten als positives Vorbild den Bürgerstand gegenüber, indem er dessen Leben und Probleme zwar nicht ohne scharfe Kritik, aber doch mit Sympathie schilderte. Seine Komödien geben zum erstenmal ein breit angelegtes Bild von der Denkungsart jenes Bürgertums, das bis dahin kein russischer Dichter mit solcher Ausführlichkeit zu schildern der Mühe für wert gefunden hatte. Ostrowskis Darstellung enthielt sich aller romantischen Pathetik und war bemüht, Menschen und Zustände wiederzugeben, wie sie im Leben wirklich vorkamen; seine Komödien bedeuten den Beginn des Realismus auf der russischen Bühne, jenes Realismus, dem gerade dieses Theater in Zukunft seine bedeutendsten Leistungen verdanken sollte.

Auch hierin war das Theater nur der Ausdruck der allgemeinen Zeitströmung: Seit die strengen Fesseln der absolutistischen Zensur gelockert worden waren, hatte sich insbesondere die politische Schriftstellerei und die Presse in ganz unerwarteter Weise entwickelt: Immer mehr verstärkte sich die allgemeine Auffassung, wonach die Kunst sozialen Zwecken zu dienen habe, und daß jeder ästhetische Romantizismus sinnlos, ja geradezu schädlich sei. Die Schranken zwischen politischer und belletristischer Literatur brachen völlig zusammen, die Dichtung um ihrer selbst willen trat eine Zeit über ganz hinter der „Anklage-Literatur" zurück, deren alleiniges Ziel darin bestand, die Verhältnisse der Wirklichkeit zu verbessern und die politischen Bestrebungen des Landes zu unterstützen.

Zum eigentlichen Wegbereiter dieser neuen Richtung war schon in den vierziger Jahren der Kritiker Belinski geworden, dessen Schriften binnen kurzem den größten Einfluß auf die Literatur dieser Epoche ausüben sollten. Turgenjeff, den eine langjährige Freundschaft mit Belinski verband, hatte diesen eigenartigen Mann vortrefflich charakterisiert,

indem er über ihn sagte, Belinski sei ein zugleich leidenschaftlicher und eminent aufrichtiger Mensch gewesen. „Seiner Auffassung nach war die Kunst nicht nur um der Kunst willen da, so wie das Leben nicht nur um des Lebens willen da ist. Wohl sprach er der Kunst an sich innerhalb ihrer Sphäre die gleiche Berechtigung zu wie der Wissenschaft oder der Politik, doch verlangte er von ihr, wie von jeder anderen menschlichen Tätigkeit, vor allem Wahrhaftigkeit. Diesem obersten Prinzip der Wahrhaftigkeit sollte die Kunst ebenso dienen wie die Wissenschaft, jede auf ihrem besonderen Gebiet . . . ."

Mit dem Auftreten des Theoretikers Belinski und der Dichter, die unter dem Einfluß seiner Lehren wirkten, vollzog sich also um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts in Rußland der gleiche Prozeß der Verbürgerlichung, des Überganges von der Romantik zum Realismus, wie er, einige Jahrzehnte vorher, in der Literatur des Westens hatte beobachtet werden können. Hier und dort entsprach der neue Stil dem wachsenden sozialen Einfluß des Bürgertums im Staate, der Ersetzung der Adelsherrschaft durch die bürgerliche.

Hatte schon Ostrowskis erste Komödie „Man soll sich nicht in einen fremden Schlitten setzen", die im Jahre 1853 ihre Uraufführung erlebte, einen Triumph dieses neuen Stils auf dem russischen Theater bedeutet, so wurde dieser noch übertroffen, als fünf Jahre später sein berühmtestes Werk „Das Gewitter" erschien; es ist bezeichnend, daß dieses Stück hintereinander sechsundneunzig ausverkaufte Häuser erzielte, eine für die damaligen Verhältnisse unerhörte Anzahl. Von gleichem Erfolg waren auch die Aufführungen der beiden anderen berühmten Komödien des Dichters „Eine einträgliche Stelle" und „Der Wald" gekrönt: Alle diese Stücke gelangten in der kürzesten Zeit zu ganz außerordentlicher Verbreitung und bewirkten in dem Geschmack des russischen Publikums eine völlige Umwälzung.

Es konnte nicht lange währen, bis dieser Wandel in der Beurteilung des Theaters und der Kunst überhaupt, auch zu einer Neugestaltung des Schauspielwesens selbst führte. Schon seit den dreißiger Jahren waren viele der begabtesten russischen Schauspieler und Schauspielerinnen bestrebt, sich von dem bis dahin gepflegten Pathos zu befreien und ihr Spiel mit erhöhter Wahrhaftigkeit und Naturtreue zu erfüllen. Dieses Bemühen konnte aber erst von dem Augenblick an Ergebnisse zeitigen, da auch der Spielplan über Stücke realistischen Charakters verfügte. Seit dem Auftreten Ostrowskis bahnte sich nun eine Reform in den theatralischen Ausdrucksmitteln an, die freilich noch längere Zeit hindurch mit starken äußeren Hemmungen zu kämpfen hatte.

Zu jener Zeit galt als die bedeutendste russische Prosabühne das „Kleine Theater" in Moskau; hier hatte sich eine Schar vortrefflicher Darsteller zusammengefunden, die es verstanden, in dem intimen Rahmen dieses Hauses ihre Kunst voll zur Geltung zu bringen. Da jedoch das „Kleine Theater" dem Hof unterstand, war es in jeder Hinsicht einem gewissen Konservativismus unterworfen. Dies hatte sich unter dem liberalen Zaren Alexander II. allerdings nicht allzu störend bemerkbar gemacht: als aber nach der Ermordung dieses Kaisers dessen Sohn Alexander III. wieder einen reaktionären Kurs einschlug, wirkte dies auch auf die künstlerische Tätigkeit der Hofbühnen und besonders des „Kleinen Theaters" lähmend ein. Da sich nun, zugleich mit der Reaktion in der Politik, auch die allslawische, dem Westen feindlich gesinnte Richtung immer stärker vordrängte, war die Hofzensur be-

sonders gegen alle Werke der neuen westeuropäischen Literatur von tiefstem Mißtrauen beseelt, während eben diese westliche Literatur zur Wortführerin des Realismus geworden war.

Die gleiche russische Jugend aber, die sich leidenschaftlich gegen die politische Unterdrückung aufgelehnt hatte, setzte sich auch gegen die künstlerische Bevormundung zur Wehr, wie sie bei den Hoftheatern jetzt ausgeübt wurde. Die letzten Jahrzehnte des neunzehnten Jahrhunderts brachten daher in Rußland ein Aufblühen der Privattheater, und bald übernahmen diese die eigentliche künstlerische Führung, um sie bis zur Revolution fast unbestritten beizubehalten. Es ist ein großes Verdienst, welches sich das neu erwachte russische Bürgertum um die Entwicklung der Theaterkunst erworben hat, daß es diese privaten Bühnen geistig und materiell ins Leben zu rufen verstand. Wohl unterlagen auch diese Theater der Polizeizensur, aber sie konnten sich doch etwas freier bewegen als die kaiserlichen Bühnen und nützten dies vor allem durch eine grundlegende Reform in ihren künstlerischen Methoden aus.

Im Westen, und insbesondere in Deutschland, hatte sich mittlerweile gleichfalls der große Umschwung zum naturalistischen Stil vollzogen, der, ausgehend von der literarischen Schule Zolas, bald auch die Bühnen ergriffen hatte, um schließlich zu der berühmten und berüchtigten „Meiningerei" zu führen. Die Theatertruppe des Herzogs Georg II. von Sachsen-Meiningen rief damals durch ihre historisch getreue Art der Ausstattung und durch ihr harmonisches, kunstvolles Zusammenspiel in ganz Europa großes Aufsehen hervor.

In den achtziger Jahren erschienen die Meininger zweimal in Rußland und hielten dort Gastspiele ab; unter dem Eindruck ihrer Spielweise erhielt die bis dahin nur dunkel gefühlte Unzufriedenheit der russischen Jugend mit den Darbietungen des „Kleinen Theaters" jetzt eine ganz bestimmte Richtung. Nun erkannte man mit aller Deutlichkeit, wie weit die künstlerische Auffassung, die Inszenierung und die Regie dieser Bühne hinter den neuen Errungenschaften des Westens zurückstanden; nach den Aufführungen der Meininger erschienen jene des „Kleinen Theaters" und der anderen kaiserlichen Bühnen, trotz mancher bedeutenden schauspielerischen Einzelleistung, als altmodisch und überholt.

Hierzu kam, daß dem russischen Theater gerade damals in der Person Anton Tschechoffs ein neuer großer Dichter erstanden war. Die Stücke Tschechoffs aber, in welchen zart abgetönte Milieu-Schilderungen aus dem Leben der russischen Gesellschaft dargeboten wurden, während die rein theatralische, äußere Bühnenhandlung fast ganz hinter einer alles beherrschenden, subtilen Stimmung zurücktrat, waren mit den überkommenen Mitteln der klassischen Tradition nicht mehr darzustellen. Um Tschechoff'sche Dramen, wie etwa die „Möwe", die „Drei Schwestern", den „Kirschgarten" oder „Onkel Wanja" auf der Bühne lebendig zu gestalten, dazu genügte nicht ein noch so hervorragendes Talent des einzelnen Schauspielers, hierfür war vielmehr eine ganz neue Art des Zusammenspiels, der Regieführung und der Schattierung erforderlich, wie sie bis dahin in Rußland völlig unbekannt gewesen war.

So scheiterten denn auch alle Bemühungen des „Kleinen Theaters", mit den Werken Tschechoffs Erfolge zu erzielen, obgleich der Dichter selbst mit mehreren Schauspielern

dieses Ensembles persönlich eng befreundet war. Auch der Versuch des Alexander-Theaters in Petersburg, die „Möwe" Tschechoffs herauszubringen, war ein völliger Mißerfolg und hätte für Tschechoff beinahe ein unheilvolles Ende seiner dichterischen Laufbahn bedeutet.

Ähnlich wie mit dem Russen Tschechoff verhielt es sich auch mit dem größten Meister der naturalistischen Bühnendichtung, dem Skandinavier Henrik Ibsen. Auch dessen Werke erforderten eine neue Spieltechnik, welche den russischen Hofbühnen innerlich ganz fremd war. Wohl behandelten die Dramen Ibsens mit ihren sozialen, moralischen und psychologischen Problemen Dinge, die auch die russische Gesellschaft unmittelbar interessierten, aber es fehlten jene Methoden der Darstellung, mit denen allein die Problematik dieses Dichters verständlich gemacht werden konnte. So kam es, daß die Hoftheater den Werken Tschechoffs und Ibsens ängstlich aus dem Wege gingen, diese entweder gar nicht oder doch nur selten und in einer durchaus unbefriedigenden Art aufführten. Der neuen Generation des Bürgertums aber erschienen gerade diese beiden Dichter als die wahrsten und größten künstlerischen Vertreter der Zeit, und so mußte deren Vernachlässigung den besten Teil des Publikums verärgern und enttäuschen.

Der Begeisterung der russischen Öffentlichkeit für den Naturalismus lag noch eine weitere soziologische Ursache zum Grunde: Das Bürgertum hatte sich in den letzten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts immer mehr von der rein individualistischen Empfindungsweise ab- und einer sozial-kollektivistischen zugewendet, wie ja eben ein schroffer Individualismus nur einer aristokratischen Weltauffassung entspricht, während die bürgerliche ihrem Wesen nach zu einer Unterordnung der einzelnen Persönlichkeit unter die gesamte gesellschaftliche Situation hinstrebt. Dem bürgerlichen Empfinden ist der pathetische Heroismus im Grunde fremd, ja unsympathisch; auf dem Theater aber mußte dieser Auffassung mit Notwendigkeit die Ersetzung des heroischen „Helden" durch die Milieu-Schilderung, der hervorstechenden Einzelleistung des Schauspielers die Pflege des Ensemblespieles, entsprechen. So spiegelte sich das große Ringen zwischen dem liberalen Bürgertum und der Aristokratie innerhalb des Bühnenwesens zuletzt in dem Kampf zwischen dem leidenschaftlichen Streben nach einer neuen, naturalistischen Ensemblekunst auf der einen und der individualistischen Tradition der Hoftheater auf der anderen Seite ab.

Es ist einem reichen Bürgerssohne vorbehalten geblieben, das neue Theater Rußlands zu schaffen und damit zugleich zum ersten Male einen spezifisch russischen Bühnenstil hervorzubringen, der auf die ganze Welt befruchtend und anregend einwirken sollte. Konstantin Sergejewitsch Alexejeff, der später unter seinem Künstlernamen Stanislawski berühmt geworden ist, entstammte einer vermögenden Fabrikantenfamilie und war selbst ursprünglich Fabrikbesitzer. Schon als junger Mann hatte er ein starkes Interesse für das Theater empfunden, was sich vielleicht zum Teil durch seine Abstammung erklärt. Stanislawskis Großmutter war eine französische Schauspielerin, die im Jahre 1847 nach Petersburg gekommen war, am Michailowski-Theater als Soubrette gewirkt und dann einen russischen Architekten geheiratet hatte.

Im Deutschen Klub in Moskau betätigte sich Stanislawski zuerst als Regisseur von Dilettantenvorstellungen; dort begegnete er einer ganzen Anzahl von gleichgesinnten

jungen Leuten, die sich, ebenso wie er selbst, eifrig für das Bühnenwesen interessierten; manche seiner damaligen Mitarbeiter sind dann später zu Mitgliedern seines berühmten Ensembles geworden. Alle diese Enthusiasten waren von einem geradezu heiligen Eifer und Ernst beseelt und betrachteten ihre Kunst nich als ein Mittel der Unterhaltung, sondern als die ernsteste Aufgabe, der sie ihr Leben zu widmen bereit waren.

Bald bildete sich um Stanislawski ein Kreis von Schauspielern, die im dritten Stockwerk eines Mietshauses regelmäßige Aufführungen veranstalteten; Stanislawski selbst spielte Charakterrollen in Milieustücken. Als Regisseur zeigte er schon damals deutlich naturalistische Ideen, und diese wurden entscheidend befestigt, als er im Jahre 1885 dem ersten Gastspiel der Meininger Truppe beiwohnte. Er erkannte sofort, daß in dem Stil der Meininger die Grundlagen für eine Erneuerung des russischen Theaters gegeben waren, und er war der erste, der, bei einer Aufführung des Moskauer Jagdklubs, eine streng naturalistische Inszenierung im Stil der „Meininger" durchführte. Schon eine seiner nächsten regietechnischen Arbeiten zeigte seine Fähigkeit, die bis dahin auf den russischen Bühnen völlig sich selbst überlassene Komparserie zu beleben und zielbewußt zu organisieren: Bei einer Aufführung von Gutzkows „Uriel Acosta" erregte seine lebendige Behandlung der Massen in der Synagogen-Szene allgemeine Bewunderung.

Das zweite Gastspiel der Meininger im Jahre 1890 bestärkte Stanislawski in der Überzeugung, daß es nötig sei, die russische Bühnenkunst von Grund auf zu reformieren und insbesondere dem Zusammenspiel der einzelnen Darsteller, somit also der Regie, wie auch der Inszenierung, weitaus mehr Aufmerksamkeit zuzuwenden, als dies bis dahin in Rußland geschehen war. Freilich fehlte es ihm für die Durchführung seiner Pläne an der nötigen Wirkungsstätte, denn er bedurfte eines ständigen Ensembles, und was er beabsichtigte, war bei gelegentlichen Dilettanten-Aufführungen unmöglich zu erreichen. So entstand in ihm der Plan, ein eigenes Theater zu gründen.

Aber erst im Jahre 1897 sollte Stanislawski dem Manne begegnen, dessen große bühnentechnische Erfahrung ihm die Verwirklichung seiner Absichten ermöglichen konnte. Es war dies der angesehene Schriftsteller Nemirowitsch-Dantschenko, der Dramaturg des „Kleinen Theaters", der selbst schon seit langem ähnliche Gedankengänge verfolgt hatte wie Stanislawski. Nemirowitsch-Dantschenko war ein begeisterter Verehrer Tschechoffs und hatte viele vergebliche Versuche unternommen, diesem Dichter am „Kleinen Theater" die ihm gebührende Würdigung zu verschaffen. Als Lehrer an der Moskauer Philharmonie hatte er eine große Anzahl von Schauspielern ausgebildet und diesen den Geist des neuen naturalistischen Theaters eingeprägt; zu dieser Zeit hörte er auch von dem jungen Regisseur Stanislawski und erkannte sofort, daß dieser sein geeignetster Mitarbeiter sein werde.

Im Mai 1897 schrieb Nemirowitsch-Dantschenko an Stanislawski und forderte ihn zu einer Begegnung auf, da er mit ihm die Gründung eines neuen Theaters in Moskau besprechen wolle. Zur selben Zeit versuchte Nemirowitsch-Dantschenko noch in einem längeren Bericht an die Direktion der kaiserlichen Theater eine Reform des „Kleinen Theaters" zu erreichen, wenngleich er hierbei wenig Hoffnung auf Erfolg hegte.

Am selben Tage, da Stanislawski ihn telegraphisch in das Restaurant „Slawanski Bazar" gebeten hatte, erhielt Nemirowitsch-Dantschenko die ablehnende Antwort der Hoftheaterdirektion auf seine Erneuerungsvorschläge. So fuhr er denn mit dem festen Entschluß, seinen Plan unter allen Umständen zu verwirklichen, zu dem Zusammentreffen mit Stanislawski. In einem abgesonderten Zimmerchen des Restaurants saßen dann die beiden Männer bis tief in die Nacht im Gespräch beisammen, fuhren hierauf nach Stanislawskis Villa und setzten ihre Unterredung dort fort.

Während dieses, siebzehn Stunden dauernden Gespräches entstand der Gedanke des „Moskauer Künstlertheaters", jener Bühne, die einen so außerordentlichen Einfluß auf die theatralische Kunst, nicht nur in Rußland, sondern auf der ganzen Welt ausüben sollte. Die beiden Männer hatten beschlossen, ihre Absichten vorderhand geheim zu halten, und so weihte auch Nemirowitsch-Dantschenko nur die Gattin Tschechoffs ein. Erst im Winter des Jahres 1897 verbreiteten sich in Moskau Gerüchte, Stanislawski und Nemirowitsch-Dantschenko beabsichtigten die Gründung eines neuen, auf reformatorischen Grundsätzen aufgebauten Theaters.

Die Verwirklichung dieses Planes stieß freilich alsbald auf die größten Schwierigkeiten: Die Moskauer Stadtverwaltung lehnte ein Ansuchen um Subvention rundweg ab, und erst nach vieler Mühe gelang es, die reiche Bürgerschaft der Stadt für das Unternehmen zu gewinnen. Endlich zeigte sich die Direktion der Philharmonischen Gesellschaft, in welcher die reiche Kaufmannschaft stark vertreten war, bereit, die erforderlichen Mittel beizustellen. Im ganzen wurde die Summe von achtundzwanzigtausend Rubeln aufgebracht, ein Betrag, der natürlich viel zu gering war, als daß man an die Errichtung eines eigenen Hauses hätte denken können. So schloß denn Stanislawski zunächst einen Vertrag mit dem Eremitage-Theater ab, durch welchen er sich eine Anzahl von Aufführungen sicherte. Das Schauspielerensemble bestand meist aus jungen Leuten, Freunden Stanislawskis und Schülern Nemirowitsch-Dantschenkos; es umfaßte zu dieser Zeit insgesamt neununddreißig Personen.

Für die Eröffnungsvorstellung wurde das historische Drama „Zar Fjodor Iwanowitsch" von Alexej Tolstoi gewählt, das seit dreißig Jahren von der Zensur verboten gewesen war; als weitere Aufführungen wurden „Antigone" und „Hanneles Himmelfahrt" geplant. Die Proben begannen in einem Park des Villenortes Tuschkino in der Nähe von Moskau, in einem Pavillon, der durch einen Vorhang in Bühne und Zuschauerraum geteilt war. Die meisten Schauspieler übersiedelten selbst nach Tuschkino, und auch Stanislawski wohnte in der Nähe, so daß alle Mitglieder des Theaters sich, abseits von allen Störungen, ganz ihrer Aufgabe widmen konnten. Die erste Probe begann mit einer Rede, in welcher Stanislawski sein Programm und seine künstlerischen Prinzipien nochmals zusammenfaßte, hierauf gingen alle Teilnehmer sogleich an die Arbeit, um diese von nun an viele Monate hindurch auf das angestrengteste zu betreiben.

Denn Stanislawski hatte mit seinem Ensemble eine ganz neue Methode der Einstudierung begonnen, die erst später auch von anderen russischen Theatern übernommen werden sollte. Da es ihm vor allem auf ein organisches Zusammenspiel aller Beteiligten ankam, ließ er seine Darsteller ihre Rollen nicht, wie sonst üblich, gesondert einüben, er verlegte

vielmehr das Hauptgewicht in die gemeinsame Probenarbeit. Die Schauspieler versammelten sich zunächst lange Zeit zu gemeinsamer Lektüre des aufzuführenden Stückes und diskutierten dann auf das eingehendste alle Nuancen und Feinheiten des Ausdruckes, so daß jeder die Auffassung seines Mitspielers ganz genau kennenlernte.

Erst wenn diese Vorbereitungen dahin geführt hatten, daß das ganze Ensemble das betreffende Stück bis in die kleinsten Einzelheiten beherrschte, ging Stanislawski zu den eigentlichen Spielproben über und begann mit einzelnen Szenen; diese wurden so lange bearbeitet, bis sie vollständig lebten und in ihrer Gestaltung den Absichten des Regisseurs gänzlich entsprachen. Diese unerhört gewissenhafte Probentechnik war von allem Anfang an für die Arbeiten des „Moskauer Künstlertheaters" bezeichnend: ihr vor allem verdankte dieses Ensemble seine Vollendung im künstlerischen Zusammenspiel, in der feinen Abtönung und Schattierung jeder einzelnen Szene, bei welcher es tote Momente überhaupt nicht mehr gab.

Natürlich beruhten diese Arbeitsmethoden auf einer außerordentlichen Theaterfreudigkeit bei allen Mitgliedern der Truppe, von Stanislawski selbst bis zum letzten Statisten; die Inszenierungen des „Künstlertheaters" dauerten selten kürzer als ein halbes Jahr, und es war eine gewaltige Zumutung an alle Teilnehmer, so viel Arbeit auf die Einstudierung eines einzigen Stückes zu verwenden. Zugleich war die Voraussetzung für das Gelingen dieses Systems auch ein großes Maß von Begeisterung beim Publikum, denn Stanislawski mußte unter diesen Umständen mit zwei Novitäten im Jahr das Auslangen finden; dies aber setzte ein Publikum voraus, welches hundert Serien-Aufführungen des gleichen Stückes regelmäßig besuchte.

Das künstlerische Grundprinzip Stanislawskis bei seiner regietechnischen Leitung des „Moskauer Künstlertheaters" bestand darin, daß er mit geradezu fanatischer Energie die Lebenswahrheit der Darstellung zum obersten Leitsatz erhob. Als das Endziel seiner Bestrebungen betrachtete er eine möglich vollendete Genauigkeit bei der Wiedergabe jedes äußeren oder inneren Vorganges auf der Bühne. Diesem Streben nach Wahrhaftigkeit entsprach seine Forderung, der Schauspieler müsse jene Empfindungen, die er verkörpern wolle, auch wirklich selbst innerlich erleben; so verlangte Stanislawski von den Mitgliedern seines Ensembles Übungen von größter Strenge und einem geradezu klösterlichen Ernst.

Um seine Darsteller in bestimmte seelische Zustände zu versetzen, präparierte er sie vorher viele Monate, ja selbst Jahre hindurch: Wollte er etwa über ein Stück die Stimmung der Melancholie und Einsamkeit verbreiten, dann nahm er die Schauspieler in abgelegene Gegenden mit und hielt sie so lange von allem Verkehr mit der äußeren Welt fern, bis sich in jeder ihrer Bewegungen, in ihrem Tonfall, ja in ihrer Denkungsart die gewünschte Stimmung kundgab. Stets wußte er es mit solchen Mitteln zu erreichen, daß seine Darsteller auf der Bühne psychische Zustände mit täuschender Echtheit wiedergaben.

Dieser Naturalismus beschränkte sich jedoch nicht bloß auf die Art der Darstellung, er erstreckte sich vielmehr auch auf die Inszenierung. Dies hatte sich schon bei der Eröffnungsvorstellung des „Künstlertheaters" im Oktober 1898 gezeigt: Die Dekorationen zu „Zar Fjodor Iwanowitsch" zeichneten sich durch eine bis dahin noch nie erreichte Stiltreue

aus, die Kostüme waren sorgfältig nach zeitgerechten Vorbildern kopiert, und auch alle anderen Bühnenrequisiten waren entweder wirklich echt, oder sie waren genaue Nachahmungen historischer Objekte.

Als auf dem „Künstlertheater" „Othello" gespielt werden sollte, wurde eine Expedition nach Zypern veranstaltet, um dort an Ort und Stelle Studien anzustellen; vor der Aufführung von „Julius Cäsar" wieder reisten Nemirowitsch-Dantschenko und der Dekorationsmaler Simoff zu Studienzwecken nach Rom. Um Ibsens „Brand" zu inszenieren, wurden Modelle von Möbeln aus Norwegen bestellt, während die Aufführungen von Stücken aus der bürgerlichen Alltäglichkeit Rußlands wieder mit sorgfältigen Kopien aus eben dieser Alltagswelt ausgestattet wurden. Der Bürger, der eine solche Aufführung am „Moskauer Künstertheater" besuchte, fand auf der Bühne genau dieselbe Umgebung, wie er sie von seinem eigenen Heim her gewohnt war.

Besonderen Wert legte Stanislawski auf die Neugestaltung der Massenszenen, und auch in diesem Punkt hat er sich als wahrhaft genialer Reformator erwiesen. Während bis dahin die Komparserie fast stets bewegungslos im Hintergrunde geblieben war, und die dramatische Handlung ganz auf den Hauptdarstellern beruht hatte, gewann bei Stanislawski die Masse ein ganz neues Leben. Dies war zu jener Zeit so ungewohnt, daß es im „Künstlertheater" während einer solchen Massenszene einmal im Publikum zu einer regelrechten Panik kam. Es wurde das Drama „Kinder der Sonne" von Maxim Gorki aufgeführt, das ein Pogrom auf die Bühne bringt; als nun während der Vorstellung plötzlich eine tobende, schreiende und wild gestikulierende Menge in die Handlung hereinbrach, glaubten viele von den Zuschauern an einen wirklichen Aufstand und machten Miene zu flüchten, so daß Stanislawski in aller Eile den Vorhang fallen lassen mußte.

Es ist begreiflich, daß das „Moskauer Künstlertheater" zu der idealen Bühne für die naturalistische Dichtung geworden ist; hier wurden dem russischen Publikum die Werke Ibsens und vor allem jene von Tschechoff zum erstenmal in mustergültiger Weise vorgeführt. Besonders die Aufführung von Tschechoffs „Möwe", jenes Stückes, das am „Alexander-Theater" einen völligen Mißerfolg erlitten hatte, bedeutete für das Ensemble Stanislawskis einen rauschenden Triumph. Tschechoff selbst lag damals in Jalta krank darnieder und konnte seinem Erfolg nicht beiwohnen, und so unternahm denn das ganze Ensemble eine Reise in die Krim, um dem kranken Dichter sein Meisterwerk vorzuspielen.

Von da an wurden die Werke Tschechoffs, inbesondere aber „Onkel Wanja" und der „Kirschgarten"; zur wichtigsten Stütze im Spielplan des „Künstlertheaters", im ganzen erlebten die Stücke dieses Dichters bei Stanislawski mehr als tausend Aufführungen. Mit Recht konnte Nemirowitsch-Dantschenko nach der Uraufführung des „Kirschgartens" zu Tschechoff sagen: „Unser Theater ist in jeder Beziehung deinem Talent, deiner reinen Seele und deinem zarten Herzen zu Dank verpflichtet; du kannst ruhig behaupten, dies sei dein Theater!"

Auch Gerhart Hauptmann verdankt dem „Moskauer Künstlertheater" seine Popularität in Rußland, denn erst das Ensemble Stanislawskis hat seine Stücke neben jenen der anderen großen Naturalisten gepflegt und sie dem Verständnis des russischen Publikums erschlossen. Zu den Dichtern, deren Berühmtheit in hohem Maße auf ihre Förderung durch Stanis-

lawski zurückgeht, zählt, neben Tschechoff, auch Maxim Gorki, ebenso wie Leonid Andrejeff; beide waren so gut wie unbekannt, bis sich das „Moskauer Künstlertheater" ihrer Werke annahm und ihnen zum Erfolg verhalf.

Fast unübersehbar ist die Zahl jener Schauspieler und Regisseure, die aus der Schule Stanislawskis hervorgegangen sind; dieser selbst hat sehr bald mit der planmäßigen Ausbildung eines Darsteller-Nachwuchses begonnen und zu diesem Zweck Theaterschulen von eigentümlicher Art gegründet, die sogenannten „Studios". An diesen „Studios" haben sich fast alle jene Männer herangebildet, die dann später einen so großen Einfluß auf die Entwicklung des modernen russischen Theaters nehmen sollten.

Mit dem „Moskauer Künstlertheater" hat sich das russische Bürgertum seinen theatralischen Stil geschaffen, wie es in den vorangegangenen Jahrzehnten bereits seine literarische Form hervorgebracht hatte; hierbei wußte es so viel Neues und Bedeutsames zu sagen, daß Europa überrascht und fasziniert aufhorchte. Während bis dahin, solange Hof und Adel das künstlerische Leben Rußlands bestimmt hatten, immer Europa der gebende und Rußland der nehmende Teil gewesen war, kehrte sich nun das Verhältnis um: Mit den Dichtungen der russischen Realisten wurde die Literatur der Menschheit plötzlich um ein ganz neues Element bereichert, und das Theater Stanislawskis wurde sowohl durch seinen fanatischen Ernst als insbesondere auch durch seine stilistische Geschlossenheit vorbildlich für die ganze Welt. Waren früher Gastspiele russischer Truppen in Westeuropa mehr oder weniger als ein interessantes Kuriosum betrachtet worden, so eroberte sich Stanislawski schon mit seinem ersten Gastpiel für lange Zeit die fast unumstrittene Führung im internationalen Theaterwesen.

Der Realismus ist jedoch nicht die einzige theatralische Kunstform, deren Aufblühen in Rußland mit dem Bürgertum verbunden gewesen ist: Fast gleichzeitig mit den Anfängen des „Moskauer Künstlertheaters" entwickelte sich auch eine zweite, ganz anders geartete Richtung der Bühnenkunst, und auch diese muß als die Schöpfung der russischen Bourgeoisie bezeichnet werden. Es war dies die „Stilbühne", das rein dekorative Theater.

Gegen das Ende des Jahrhunderts hatte sich nämlich in Rußland, aus dem Westen kommend, ein gewisser Ästhetizismus geltend gemacht, dessen innerer Zweck nicht zuletzt darin lag, im Gegensatz zu dem Naturalismus, welcher der Wahrheit offen ins Gesicht blicken wollte, über manche unerfreuliche Erscheinung des wirklichen Lebens hinwegzutäuschen. Auch unter dem russischen Bürgertum gab es zu dieser Zeit bereits nicht Wenige, die es für angemessen hielten, nun, da sie sich die soziale Gleichberechtigung mit dem Adel so ziemlich errungen hatten, lieber für jene Macht Partei zu ergreifen, die ihnen ihren Besitzstand verbürgte. War die bürgerliche Jugend früher freiheitlich und revolutionär gesinnt gewesen, so wurden viele von diesen Menschen, nachdem sie einmal zu Stellung und Reichtum gelangt waren, Anhänger absolutistischer und panslawistisch-imperialistischer Ideen. Eine gewisse satte Zufriedenheit mit der eigenen Lage führte zu dem Wunsch, die ganze politische und wirtschaftliche Situation des Landes in rosigen Farben zu sehen. Dazu aber waren große Illusionen erforderlich, bedurfte es einer mehr oder weniger bewußten Verkennung der wahren Verhältnisse.

Aus diesen Bestrebungen gewisser Kreise in der bürgerlichen Gesellschaft, sich aus der häßlichen sozialen Wirklichkeit in eine schöne, künstliche Welt zu flüchten, entstand die „Stilbühne", die somit den schroffsten Gegensatz zum Naturalismus darstellt. Die „Stilbühne" wurde von nun an zur Vertreterin eines bewußt weltfremden und ihrem Wesen nach letzten Endes reaktionären Ästhetizismus.

Der erste Anstoß zu dieser neuen Richtung im Theaterwesen ging in Rußland von einer kleinen Gruppe von Künstlern und Kunstfreunden aus, die sich um den Moskauer Industriellen Mamontoff zusammengefunden hatte. Ähnlich wie Stanislawski, veranstaltete auch Mamontoff zuerst Liebhaberaufführungen und ging hierauf an die Gründung eines öffentlichen Theaters. Während aber für den naturalistisch empfindenden Stanislawski nur das Schauspiel von Interesse sein konnte, fühlte sich Mamontoff besonders zu der Kunstform der Oper hingezogen und beschloß, sein Theater in erster Linie der Pflege dieser Gattung zu widmen.

Die eigentlich bedeutendste Leistung Mamontoffs lag in dem Umstand, daß er als erster die Wichtigkeit der szenischen Dekorationskunst erkannt und dieser auch allgemeine Anerkennung verschafft hat. An seinem Theater war weniger das Können der Darsteller wichtig als die Schönheit des Bühnenbildes; die stärksten Talente seines Ensembles waren nicht die Schauspieler und Sänger, sondern die Maler.

Bis zu dieser Zeit war besonders in Rußland die Dekorationskunst sehr gering geschätzt worden. Das allgemeine Interesse konzentrierte sich stets auf den Schauspieler, alles andere hingegen galt als ein zwar notwendiger, aber im Grunde unwichtiger technischer Behelf. Die Dekorationsmaler wurden kaum als Künstler angesehen, ihre Namen wurden auch bei den bedeutendsten Aufführungen so gut wie nie genannt. Man sah in ihnen eine Art von Bühnenarbeitern, ähnlich wie die Maschinisten, Zimmerleute oder die Kostümschneider.

Einen Wendepunkt in diesen Verhältnissen bildete die Aufführung von Ostrowskis „Schneewittchen" in Mamontoffs Privathaus im Jahre 1882; so wenig dieses Ereignis zu seiner Zeit beachtet wurde, so bedeutend sollten später seine Wirkungen werden. Denn zu diesem Stück hatte der junge Maler Wassnetzoff die Dekorationen entworfen, und diese Aufführung wurde für die Inszenierungen der Stilbühne bis in das zwanzigste Jahrhundert zum Vorbild. Drei Jahre später eröffnete Mamontoff in Moskau sein Operntheater mit einer Aufführung des Balletts „Die Nymphe", für welche gleichfalls Wassnetzoff die Dekorationen und Kostüme gemalt hatte. Die neuartige Inszenierung wirkte so befremdend, daß das Publikum sich zunächst spöttisch und ablehnend verhielt; das gleiche Schicksal traf auch die folgenden Vorstellungen von „Faust" und „Die lustigen Weiber von Windsor".

Erst Verdis „Aida" mit Dekorationen des Malers Korowin fand einigermaßen Anklang, obwohl auch hier die Meinungen noch geteilt waren; als dann aber Ostrowskis „Schneewittchen" in der Inszenierung von Wassnetzoff nun auch öffentlich aufgeführt wurde, bedeutete dies den ersten großen Erfolg dieser neuen Richtung.

Dennoch vermochte sich die Oper Mamontoffs nicht lange zu behaupten, vor allem aus einem Grunde, der Mamontoff selbst zu hoher Ehre gereicht: Er war der erste, der sich der nationalen russischen Musik tatkräftig annahm und versuchte, dieser, im Gegensatz zu

dem Geschmack des damaligen Publikums, Anerkennung zu verschaffen. Die russische Opernkomposition hatte seit den Zeiten Glinkas lange Zeit keine nennenswerten Fortschritte gemacht; erst Anton Rubinsteins „Dämon" hatte eine neue Ara eingeleitet. Rasch folgten dann aufeinander Mussorgskis „Boris Godunoff", Tschaikowskis „Opritschnik" und die ersten Werke von Rimski-Korsakoff. Diese fanden jedoch in der Öffentlichkeit so gut wie gar keine Beachtung, wie denn auch die Werke Richard Wagners von dem ganz für die italienische Oper begeisterten Petersburger Publikum recht unzweideutig abgelehnt worden waren. Noch in den siebziger und achtziger Jahren wurden die russischen Opernbühnen von italienischen Truppen beherrscht, und damals feierte vor allem Adelina Patti in der „Nachtwandlerin" Triumphe.

Mamontoff hat nun den Versuch unternommen, der russischen Musik zum Erfolge zu verhelfen; er führte hintereinander die bedeutendsten Werke der damaligen nationalen Komponisten auf und opferte für diesen Zweck solche Geldsummen, daß er schließlich sein Opernhaus sperren mußte.

So kurze Zeit diese Bühne auch bestanden hatte, so war ihr Wirken doch von großen Erfolgen begleitet. Die Oper Mamontoffs rief im Theaterwesen der damaligen Zeit eine regelrechte Revolution hervor, denn sie hatte zum erstenmal die Inszenierung in die Hände wirklicher Künstler gelegt. Jetzt war es offenbar geworden, daß die Dekorationskunst mehr sein konnte, als ein technisches Hilfsmittel, als welches man sie früher einzig und allein angesehen hatte.

Es ist überaus bezeichnend, daß die von Mamontoff und seinem Kreis begründete ästhetisierende Richtung mit ihrer besonderen Betonung des malerischen Elementes bald den Weg zu den kaiserlichen Theatern fand. Die Männer des Hofes mochten dunkel verspürt haben, wie sehr diese Tendenz, eine künstliche Welt der Farbenfreude aufzurichten, ihren eigenen politischen Absichten entsprach. Wolkonski, der Direktor der kaiserlichen Theater, berief im Jahre 1900 die beiden Maler Golowin und Korowin, die dem Ensemble Mamontoffs angehört hatten, zu sich und übertrug ihnen die Inszenierung der Ballette „Schwanensee", „Don Quichote" und „Der Zauberspiegel". Auch nach dem Abgang Wolkonskis verblieben diese beiden Künstler im Verbande der kaiserlichen Theater, um an diesen die Reform des Inszenierungswesens durchzuführen.

Mittlerweile hatte sich Mamontoff der Herausgabe einer Zeitschrift zugewendet, die unter dem Namen „Mir iskustwo", „Die Welt der Kunst" erschien; ihr Redakteur war Djagileff, der spätet als Gründer des „Russischen Balletts" Berühmtheit erlangen sollte; seine wichtigsten Mitarbeiter waren die Maler Benois, Bakst, Korowin, Simoff und Seroff. Die Zeitschrift sollte fortan dem bewußten Protest gegen die naturalistische Richtung dienen, die damals auch schon in der Malerei hervorgetreten war. Im Gegensatz zu der naturalistischen Schule der jungen russischen Maler, suchte diese Gruppe mit Vorliebe Stoffe aus der Vergangenheit, aus dem achtzehnten Jahrhundert oder aus früheren historischen Epochen hervor, und sie strebte in der Darstellung eine möglichst ungebundene, freie Phantastik an. Fast alle Mitglieder dieses Kreises um die „Mir iskustwo" wandten sich binnen kurzem auch der Theaterdekorationskunst zu und sind hier zu den eigentlichen Begründern jenes neuen

Stils geworden, der dann in den Aufführungen des russischen Balletts allgemeine Bewunderung erregen sollte.

Zu einer wichtigen Pflegestätte dieser neuen Inszenierungsmethoden entwickelte sich bald die Privatoper Simins in Moskau, ein Unternehmen, das in gewissem Sinne die Nachfolge von Mamontoffs Bühne angetreten hatte. Auch die Oper Simins legte den größten Wert auf die künstlerische Seite der Inszenierung und schrieb sogar Wettbewerbe für Dekorationsskizzen aus. Auf diese Weise war den jungen Talenten Gelegenheit zur Betätigung geboten; so begann auch die Laufbahn des Malers Federowski mit seinem Sieg in einer Konkurrenz für die schönsten Dekorationen zu „Carmen". Bei Simin arbeitete der begabte Maler Bilibin, dessen originelle Inszenierung von Tschaikowskis „Märchen vom goldenen Hahn" bemerkenswert ist, ferner Kontschalowski, der Schöpfer der erschütternden Inszenierung zu „Kaufmann Kalaschnikoff", außerdem Polenoff, Jegoroff, Röhrich und Sudeikin. Die Oper Simins ist auch das erste russische Theater gewesen, an welchem ein Museum für Dekorationskunst geschaffen wurde; dieses bildet gegenwärtig eines der wertvollsten theaterhistorischen Archive in Rußland.

Eine besondere Rolle in dem Kampfe der malerischen Richtung gegen den Naturalismus fiel bald dem Schauspieler und Regisseur Wsewolod Mayerhold zu, einem früheren Stanislawski-Schüler, der sich jedoch von den Ansichten seines Lehrers abgewendet hatte und ganz unter den Bann der Stilbühne geriet. Dieser spätere Führer des revolutionären Theaters wirkte zuerst in Petersburg an der Bühne der Schauspielerin Kommissarschewskaja, ging dann zum kaiserlichen Theater über und debutierte dort als Regisseur von „Tristan und Isolde". Besonderes Aufsehen erregte er durch die Inszenierung des Molièreschen „Don Juan", zu welcher Golowin die Dekorationen entworfen hatte. Sie zeichnete sich durch besonderen Glanz und durch ein gewaltiges Aufgebot szenischer Mittel aus; überdies war hier zum erstenmal die Trennung zwischen Szene und Zuschauerraum aufgehoben. Die Dekorationen Golowins stimmten in den Farben mit jenen des ganzen Saales überein, so daß die Bühne als Fortsetzung des Saales wirkte. Die Darsteller kamen und gingen quer durch das Auditorium, die Rampe war beseitigt, der Orchesterraum durch ein Proszenium ersetzt. Die ganze Aufführung bildete in ihrer Art eine hervorragende Leistung des stilisierenden Theaters und erzielte als solche auch einen starken Erfolg.

Mayerhold und Golowin inszenierten auch weiterhin gemeinsam einige Stücke am Alexandertheater, darunter Ostrowskis „Gewitter" und Lermontoffs „Maskerade". Vielleicht der Höhepunkt dieser Richtung war mit Alexander Blocks „Schaubude" erreicht. Der Dichter selbst äußerte in einem begeisterten Schreiben an den Regisseur Mayerhold, diese Inszenierung habe ihm neue Perspektiven seines eigenen Werkes erschlossen. Die malerische Ausstattung des Stückes war das Werk Sapunoffs, eines jungen Malers, der in der kurzen Zeit seines Wirkens sehr Bedeutendes geleistet hat.

Die dekorative Behandlung des Theaters, bei welcher immer mehr der bildhafte Bühneneffekt zum wichtigsten erstrebten Ziele wurde, hatte zwar zunächst eine Anzahl höchst wertvoller Anregungen gegeben, mußte aber, bei einer Übertreibung der Methode, bald zu einer bedenklichen Einengung der bühnenmäßigen Möglichkeiten führen. In dem Maße,

als die Stilbühne immer schönere Bilder vorführte, sank der Schauspieler immer mehr zu einer bloßen Kleiderpuppe herab. In den Entwürfen Sudeikins, Sapunoffs und anderer Maler wurde er zu einem Farbenfleck in der Komposition des Bühnenbildes, und jede seiner Bewegungen und Gesten mußte schließlich diese Komposition empfindlich beeinträchtigen. Je weniger der Darsteller agierte, je mehr er sich darauf beschränkte, ruhig und statuenhaft auf seinem ihm von dem Maler angewiesenen Platze stehen zu bleiben, desto besser fügte er sich in die Gesamtwirkung ein.

Als Mayerhold am „Kommisarschewskaja-Theater" den „Tod des Tantagiles" inszenierte, gruppierte er die Schauspieler in der Form von Basreliefs und Fresken, damit die dreidimensionalen Körper die Flächenhaftigkeit des Bühnenbildes möglichst wenig stören sollten.

Zu dieser Zeit kam es vor, daß das Publikum in lautes Beifallklatschen ausbrach, sobald bei einer neuen Inszenierung der Vorhang sich zum erstenmal hob. Als aber dann, im weiteren Verlaufe des Stückes, die Schauspieler ihre Plätze wechselten, hin und her gingen und sich bewegten, verlor das ursprünglich so wunderbar komponierte Bühnenbild immer mehr von seiner Wirkung. Es erwies sich eben bald als unmöglich, das Theater, das seinem Wesen nach von dramatischen Gesetzen beherrscht wird, rein malerischen Gesichtspunkten unterordnen, das Optische zum dominierenden Faktor der ganzen Theaterkunst erheben zu wollen.

So bezaubernd die Szenenbilder der Stilbühne auf dem Papier und in der Wirklichkeit zunächst auch anmuten mochten, so war diese Übertreibung des Malerischen auf die Dauer doch nicht aufrecht zu erhalten. Dazu kam noch, daß sich immer wieder zwischen der natürlichen Dreidimensionalität der Bühne und dem flächenhaften Charakter aller gemalten Dekorationen ein peinlicher Zwiespalt geltend machte. Es entstand eine Art künstlerischer Relief-Technik, bei welcher der Schauspieler sich nur in gewissen, genau vorgeschriebenen Ebenen, parallel zum Hintergrund bewegen durfte; dies aber war an sich schon mit bedeutenden schauspielerischen Leistungen kaum zu vereinbaren.

Die gleiche stilisierende und dekorative Technik, die sich im Drama bald als unhaltbar erwiesen hatte, führte zu den bewunderungswürdigsten Leistungen, sobald sie auf das Ballett und die Pantomime angewendet wurde. Diese Kunstgattung sollte ja, ihrem Wesen nach, dem Zuschauer nichts anderes bringen, als eine Fülle möglichst schöner optischer Eindrücke; für diesen Zweck aber war die neue malerische Inszenierungskunst ungemein geeignet.

Das Ballett hatte in Rußland schon seit dem achtzehnten Jahrhundert, seit dem ersten Eindringen des italienischen Theaters, eine bedeutende Rolle gespielt. In der weiteren Folge waren dann alle neuen Errungenschaften der westlichen Tanzkunst regelmäßig mit den Gastspielen der großen Tänzerinnen, der Taglioni und der Fanny Elßler, auch nach Rußland gedrungen.

Während sich nun aber in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts an den russischen Prosabühnen eine grundlegende Umwälzung durchsetzte, blieb das russische Ballett hiervon so gut wie gänzlich unberührt, und es erstarrte allmählich in einem zwar formvollendeten, aber doch unlebendigen Klassizismus. Es war dies die Zeit der großen, den ganzen Abend füllenden Ausstattungs-Ballette mit ihrem streng vorgeschriebenen

choreographischen Kanon, mit ihren Pirouetten, Solotänzen und Apotheosen; gerade die Gleichförmigkeit im Aufbau dieser Ballette aber mußte nach und nach zur Monotonie führen. Es dauerte auch nicht lange, bis das Publikum anfing dies zu empfinden, und bis das große Interesse für das Ballett, trotz der hervorragenden Leistungen verschiedener Tänzer und Tänzerinnen, merklich nachzulassen begann.

Noch in den ersten Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts unterschied sich die Ballettkunst Rußlands nicht wesentlich von jener West-Europas; ihre Darbietungen entsprachen ganz der gewohnten klassischen Schule, wie diese in den Balletten von Mailand, Paris und Wien begründet worden war. Zu dieser Zeit aber fanden sich in Petersburg eine Anzahl Männer zusammen, welche beschlossen, die Ballettkunst auf eine ganz neue Grundlage zu stellen.

Der Organisator dieses Unternehmens war Djagileff, der Herausgeber der Zeitschrift „Mir iskustwo". Da es sich bald als unmöglich erwies, die Reform des Balletts in Rußland selbst durchzuführen, wo der Stil des kaiserlichen Balletts alles beherrschte, beschloß er, gemeinsam mit dem Tänzer Fokin und den Malern Benois und Bakst, mit einer russischen Truppe in Paris aufzutreten. Benois war schon im Jahre 1905 in Paris gewesen und hatte dort die einleitenden Verhandlungen angeknüpft, worauf es im Jahre 1907 endlich gelang, mit den Aufführungen der neu zusammengestellten Ballet-Truppe am „Theâtre Châtelet" in Paris zu beginnen.

Der Anfang wurde mit dem Ballett „Der Pavillon der Armide" gemacht, zu welchem Benois die Dekorationen entworfen hatte. Hier entfaltete sich nun vor den Augen der erstaunten Pariser eine noch nie dagewesene dekorative Pracht, ein Reichtum der Farben und zugleich eine Freiheit in der choreographischen Gestaltung, die alsbald die größte Begeisterung hervorrief. Mit dieser Eröffnungsvorstellung der Djagileff-Truppe hatte jene Richtung des bürgerlichen Theaters ihre höchste Vollendung gefunden, die von den Versuchen der Mamontoffschen Oper ihren Ausgang genommen hatte.

Auch was die eigentliche Gestaltung der Tänze betraf, brachte die Truppe Djagileffs, die von nun an gemeinhin als „Russisches Ballett" bezeichnet wurde, etwas völlig Neues. Fokin, der choreographische Leiter des Ensembles, hatte alle Regeln der klassischen Schule aufgegeben und den Versuch unternommen, den Tanz gewissermaßen aus einem elementaren dionysischen Lebensgefühl hervorbrechen zu lassen. Er und seine Künstlerschar verstanden es in einer bis dahin unerreichten Weise, durch die Tanz-Pantomime Stimmungen von zartester Anmut, aber auch von hinreißendem Schwung und Temperament auf die Bühne zu zaubern. Die Tänzer und Tänzerinnen der Djagileff-Truppe, fast durchweg Mitglieder des kaiserlichen Balletts von Moskau und Petersburg, hatten alle die strengste Schule in der klassischen Tanzkunst durchgemacht, verwendeten aber jetzt das früher Gelernte in ganz neuer Weise, indem sie nicht mehr die Formen der klassischen Choreographie ausführten, sondern sich vielmehr den neuen Rhythmen einer beinahe naturhaft anmutenden Tanzkunst hingaben.

Schon die ersten Aufführungen des Russischen Balletts in Paris erregten das allergrößte Aufsehen und wurden als theaterhistorisches Ereignis ersten Ranges angesehen. Diesen Erfolg, der die Truppe Djagileffs über Nacht berühmt gemacht hat, verdankten die Tänzer

und Tänzerinnen nicht nur ihrer eigenen Kunst, sondern auch ihren genialen Mitarbeitern im Dekorationswesen. Vor allem waren es Benois und Bakst, die eine Anzahl der herrlichsten Kostüme und Bühnenbilder schufen, einen ganz neuen Stil der Ballett-Inszenierung, der an Lebendigkeit und Farbenfreudigkeit alles bis dahin Gesehene weitaus übertraf. Die Dekorationen von Benois zum „Pavillon der Armide", insbesondere aber jene zu Rimski-Korsakoffs „Scheherezade", ebenso die Szenenbilder Baksts zu „Salome" und zu „Thamara", haben der gesamten Theater-Dekorationskunst der Welt als Vorbild gedient. Als dritter bedeutender Bühnenmaler ist unter den Mitarbeitern Djagileffs vor allem Röhrich zu nennen, dessen Begabung insbesondere in der Darstellung des frühen Mittelalters und der Antike lag. Während Benois mit Vorliebe den Glanz der Barockzeit wiedergab, Bakst von der Farbenglut des Ostens ausging und phantastische und leidenschaftliche Gemälde für die Bühne schuf, war Röhrich der Meister eines Stils, in welchem die Welt der altslavischen, heidnischen Vorzeit, der Normannen und der Waräger lebendig wurde. So war eine seiner besten Arbeiten die Inszenierung von Strawinskis heidnisch-mystischer Pantomime „Heiliger Frühling".

Von besonderem Interesse sind die Kostümskizzen Baksts, aus welchen am besten die künstlerischen Qualitäten dieses Malers zu erkennen sind; fast immer zeichnet er die Figuren während des Tanzes, in schön stilisierten rhythmischen Posen und studiert so die Wirkung der Kostüme nicht in der Ruhe, sondern in der Bewegung. Darin lag nun zum Teil auch der bezaubernde Eindruck begründet, den seine Inszenierungen auf der Bühne hervorriefen: Bakst war vielleicht der einzige Künstler dieser rein dekorativen Richtung, dessen Kompositionen nicht starre Gemälde, sondern wahrhaft lebende und belebte Bilder darstellten.

Der Welterfolg, welchen die Aufführungen Djagileffs in Paris zu verzeichnen hatten, bewirkte, daß auch das kaiserliche Ballett selbst darangehen mußte, seinen Stil zu reformieren, und sich mit der neuen Kunst vertraut zu machen, die von Fokin, Nijinski, von den genialen Tänzerinnen Anna Pawlowa, Thamara Karsawina und Ida Rubinstein in Paris geschaffen worden war. Bald hielten die Aufführungen des Russischen Balletts auch in Rußland selbst ihren Einzug und wirkten auch dort, ebenso wie in der übrigen Welt, als künstlerische Offenbarung.

Der Eindruck dieses dekorativen Stiles war so stark, daß sich selbst Stanislawski gezwungen sah, dem neuen Geschmack des Publikums nachzukommen und die Maler jener Richtung auch zur Arbeit am „Moskauer Künstlertheater" heranzuziehen. Dieser von vornherein bedenkliche Versuch, zwei einander wesensfremde theatralische Kunstformen miteinander verschmelzen zu wollen, erwies sich natürlich auch als wenig erfolgreich. Als Röhrich im Jahre 1911 bei Stanislawski Ibsens „Peer Gynt" inszenierte, zeigte es sich sogleich, daß der von ihm geschaffene dekorative Rahmen die Schauspieler an dem gewohnten Ausdruck behinderte, und daß der ganze Stil dieser Inszenierung nicht in das „Künstlertheater" paßte.

Auch der Versuch, den Maler Benois für Stanislawski arbeiten zu lassen, mißlang, obgleich dieser von allen Künstlern des Kreises um Djagileff weitaus der gemessenste war und sich den Anforderungen, welche die intime Kunst des „Künstlertheaters" an ihn stellte, noch am besten anzupassen vermochte. Er inszenierte dort Molières „Eingebildeten Kranken" und die drei dramatischen Skizzen von Puschkin: „Das Gastmahl zur Zeit der

Pest", „Der steinerne Gast" und „Mozart und Salieri". Aber auch bei diesen Inszenierungen machte sich ein gewisser Überschwang des Dekorativen störend bemerkbar, der, so trefflich er auch für das Ballett gepaßt haben mochte, mit dem Stil des „Künstlertheaters" nun einmal nicht zu vereinbaren war. Der Mißerfolg auch dieser Aufführungen wurde am besten durch den Ausspruch eines russischen Kritikers gekennzeichnet, der sagte: „Das Künstlertheater hat aus den Puschkinschen, für das Ohr bestimmten Stücken, Stücke für das Auge gemacht."

Alle diese Maler waren eben viel zu eigenwillige Individualitäten, als daß sie sich dem von Stanislawski überall angestrebten harmonischen Gesamteindruck hätten einfügen können. Sie verstanden es wohl, ihre eigene Begabung sichtbar werden zu lassen, vermochten aber nicht, mit den Talenten der Schauspieler und des großen Meisterregisseurs zu verschmelzen. Am Künstlertheater war kein Platz für solche Menschen, die sich nicht willig unterzuordnen wußten, und so endete dieses ganze Experiment und diese sonderbare Stilmischung mit einem ausgesprochen negativen Ergebnis.

Auf der anderen Seite zeigten sich wiederum Bestrebungen, die Elemente des Naturalismus auf die Stilbühne zu überpflanzen. So wurde am Petersburger Konservatorium durch den Regisseur Lapitzki ein „Musikdramatisches Theater" gegründet, das den Zweck verfolgte, auch Opern mit möglichst großer Naturwahrheit zu inszenieren. Dieser Realismus ging so weit, daß bei der Aufführung von Tschaikowskis „Eugen Onegin" der Held während des Vortrages seiner Arie tief in den Schnee einsank und dann dem Publikum seine weißgewordenen Stiefel zeigte. Obgleich diese Experimente anfangs einiges Aufsehen erregten, erwies sich hier die stilistische Unmöglichkeit, die ihrem Wesen nach niemals naturwahre Oper naturalistisch behandeln zu wollen, nur zu deutlich, und so mußten auch diese Versuche nach einiger Zeit wieder aufgegeben werden.

Schon der Umstand, daß weder das naturalistische Theater noch die Stilbühne ihre Formen rein zu erhalten vermochte, legt davon Zeugnis ab, daß beide Richtungen nach und nach in eine Sackgasse geraten waren. Bei Stanislawski war die einzelne darstellerische Leistung immer stärker hinter der Gesamtwirkung zurückgetreten, immer mehr war die Freiheit des Schauspielers beengt und beschnitten worden, bis er schließlich zu einem willenlosen Werkzeug in der Hand des allmächtigen Regisseurs geworden war. Zugleich näherte sich die Darstellungsweise des naturalistischen Theaters bedenklich einer Art photographierter Wirklichkeit: Während man sich auf der einen Seite bemühte, das Rauschen niederfallenden Regens, das Knarren verrosteter Türschlösser oder das Klingeln von Schlittenschellen mit möglichst pedantischer Genauigkeit zu imitieren, erlitt auf der anderen Seite die dichterische und schauspielerische Phantasie zugunsten einer übertriebenen, extrem materialistischen Wahrheitsliebe immer größere Einbuße.

Die sonderbare Unbedingtheit des russischen Temperaments, die nur extreme Lösungen kennen will, hatte am „Moskauer Künstlertheater" zu einer Situation geführt, die der Kritiker Walerij Brjussoff schon im Jahre 1902 sehr treffend gekennzeichnet hatte: „Dieses Theater", schrieb er, „glaubt seine Sendung zu erfüllen, wenn auf seiner Bühne alles möglichst vollkommen der Wirklichkeit entspricht. Die Schauspieler bemühen sich so zu

sprechen, wie man sich im Gasthaus unterhält, die Dekorationskünstler entwerfen ihre Bilder genau nach der Natur, und die Kostümzeichner lassen sich durch die Ergebnisse archäologischer Forschung leiten. Nichtsdestoweniger gibt es Dinge, die auf dieser Bühne nicht wiedergegeben werden können: Die sorgfältigste Naturnachahmung muß immer unvollkommen bleiben, und das plätschernde Wasser, das bei Stanislawski den Regen imitieren soll, unterscheidet sich im Grunde kaum von den primitiven Aufschrift-Tafeln der Shakespeare-Bühne. Die Dekoration kann immer nur einen Fingerzeig für die Einbildungskraft abgeben und ihr andeuten, in welcher Richtung sie zu arbeiten habe... Wenn auf der Bühne ein Sturm dargestellt werden soll, so kommt es viel weniger auf die heulenden Geräusche hinter der Szene und auf das Schwanken der Bäume an, als darauf, ob der Schauspieler sich so benimmt, wie ein Mensch sich während eines Sturmes zu benehmen pflegt. Eine genaue Nachbildung der Natur ist immer unmöglich, denn es wird stets ein Rest bleiben, der sich mit mechanischen Mitteln nicht wiedergeben läßt. Daher ist es klüger, auf diese Art der Nachahmung überhaupt zu verzichten und den Schauspieler in eine neutrale Umgebung zu stellen, die in keiner Weise die Aufmerksamkeit des Publikums von ihm ablenkt. Der Naturalismus hat das Theater auf ein tieferes Niveau herabgedrückt, er hat alles wirklich Theatralische daraus entfernt, die ganze szenische Form, die gerade sein Wesen ausmacht."

Auf der anderen Seite wieder hatte sich die Stilbühne ebenso als unfruchtbar erwiesen, da sie immer weniger über rein dekorative Effekte hinauskam. In diesem stilisierten Theater wurde letzten Endes der Schauspieler überhaupt überflüssig und konnte durch eine Puppe ersetzt werden; die logische Konsequenz aus dieser Richtung mußte zum Marionettentheater hinführen, zu jener „Über-Marionette", welche Gordon Craig allen Ernstes propagiert hatte.

Von dem Augenblick an, da das bürgerliche Theater zu einer Abtötung der individuellen Leistung, einerseits durch den Naturalismus, andererseits durch eine übertriebene Stilisierung, gelangt war, muß von einem Verfall dieses bürgerlichen Theaters gesprochen werden. Die gleiche Gärung, die sich zu Beginn des Jahrhunderts in dem sozialen Organismus Rußlands mit aller Deutlichkeit ankündigte, zeigte sich auch im Bühnenwesen, wenn hier und dort auch noch viele Jahre vergehen sollten, ehe dieser Zersetzungsprozeß ganz offenbar wurde.

Es konnte unter diesen Umständen nicht an einem Protest gegen jenen Zustand fehlen, in welchen das russische Theater zu Beginn dieses Jahrhunderts geraten war. Junge Schauspieler und Regisseure sahen sich vor der Wahl, entweder dem starren Naturalismus Stanislawskis oder der ebenso starren Stilbühne anzuhängen, und immer größer wurde die Zahl derer, die in keiner dieser beiden Alternativen eine befriedigende Lösung zu erblicken vermochten.

Im Jahre 1912 traten fast gleichzeitig drei Reformatoren auf, die auf verwandten Wegen eine Erneuerung des russischen Theaters anstrebten; es waren dies Ewreinoff, Mardschanoff und Tairoff, Ewreinoff veröffentlichte damals ein Buch, „Das Theater an sich", in welchem er zur Rettung des Theatralischen als eines heiligen Gutes der Menschheit aufrief. Schon

im Jahre 1908 hatte Ewreinoff, als er am Kommissarschewski-Theater die Nachfolgerschaft Mayerholds als Regisseur angetreten hatte, einen Artikel „Apologie des Theatralischen" verfaßt, in welchem er für die Form als den alleinigen Gehalt der Kunst eingetreten war. Er forderte, „das verkrüppelte Äußere des Lebens" müsse sich in „unerhörte, nie geschaute Schönheit" wandeln, das Theater habe ein „neuer Lehrmeister zu werden, der das Leben theatralisch gestaltet". In seinem Buche „Das Theater an sich" führte er dann diese Gedanken näher aus und meinte, die Phantasie des Zuschauers bedürfe nur eines Ansporns, um sich ihre eigene Welt zu erdichten; dieser Ansporn gehe aber verloren, wenn das Theater alles so darstelle, wie es im Leben wirklich ist.

„Für das Publikum des Theaters", schrieb Ewreinoff, „ist Phantasie notwendig, nicht aber Naturalismus, ein Bild des Gegenstandes, nicht aber dieser selbst, eine Vorstellung von der Handlung, nicht aber die Handlung als solche. Jedes Theater ist eine Art von Trug, und gerade darin liegt sein eigentliches Wesen. Das Theater hat seinen eigenen Realismus, der mit dem Realismus des Lebens nicht das mindeste gemein hat. . ."

Was Ewreinoff forderte, war also die Befreiung der Phantasie aus den Banden einer allzu gegenständlichen Darstellung, die eben dadurch, daß sie jeden Gedanken vollständig aussprach, keine Möglichkeit für die dichterische Erfindung des Zuschauers mehr offen ließ. Ewreinoff unternahm auch den Versuch, seine Gedanken praktisch zu verwirklichen und er gründete zu diesem Zwecke sein „Altes Theater", eine Bühne, an welcher ältere Stücke der Weltliteratur in möglichst freier Form aufgeführt werden sollten. Hierbei bemühte sich Ewreinoff auch, den theatralischen Stil von ehedem nachzuahmen, denn er war der Meinung, die früheren Jahrhunderte hätten die Bühne noch ganz richtig als ein rein künstlerisches Ausdrucksmittel behandelt, und gerade die Primitivität der Inszenierung habe dem Zuschauer genügenden Spielraum für die Entfaltung seiner eigenen Phantasie gelassen. An diesem „Alten Theater" wirkten verschiedene Dekorationsmaler aus dem Kreise der Stilbühne, doch sorgte Ewreinoff dafür, daß sie sich lediglich auf Andeutungen der Szenerie beschränkten. Alle Aufführungen dieser Bühne waren beseelt von einem Geist des rein Theatralischen, wie er den Theorien Ewreinoffs entsprach und der den sonst gepflegten streng naturalistischen oder stilisierten Tendenzen gegenüber eine unbestreitbare Neuerung bedeutete.

Parallel mit diesen Versuchen Ewreinoffs hatte auch der junge Regisseur Alexander Tairoff eine ähnliche Befreiung der Bühne vom Zwange der Gegenständlichkeit unternommen. Tairoff hatte im Jahre 1912 der Bühne endgültig den Rücken kehren wollen, denn diese hatte, seiner Überzeugung nach, alles eingebüßt, was an ihr lebendig und künstlerisch wertvoll sein konnte. Da kam er jedoch durch Zufall mit dem reichen Theater-Enthusiasten Mardschanoff in Berührung, der damals eben im Begriffe stand, ein „Freies Theater" zu gründen; an dieser Bühne sollten die besten Kräfte Rußlands und des Auslandes sich zu einer Reform des Schauspielwesens zusammenfinden.

Was Mardschanoff anstrebte, war die Befreiung von jener Spezialisierung, die den Sänger vom Schauspieler, den Tänzer vom Akrobaten getrennt hatte; Mardschanoff wollte das „Synthetische Theater" schaffen, an welchem gleichzeitig Tragödien, Schwänke, Opern und

Pantomimen dargestellt werden sollten. Ihm schwebte das Ideal eines universellen Künstlers vor, der zugleich Sänger, Tänzer und Schauspieler sein sollte. Er behauptete, diesen Typus habe es in früheren Zeiten gegeben, im klassischen Altertum sowohl, als auch im Mittelalter und noch bis in die jüngste Vergangenheit; erst der psychologisierende Naturalismus habe eine künstliche Trennung zwischen diesen ursprünglich zusammengehörigen Formen des Mimus geschaffen. Gerade in dieser Einengung des Darstellers auf ein bestimmtes Gebiet sah nun Mardschanoff die Ursache alles theatralischen Verfalles, und so suchte er diese Einschränkung wieder aufzuheben. An die Stelle des Opernsängers sollte nach und nach der „Opernschauspieler" treten, der ein wahrhaft dramatisches Können mit musikalischen Fähigkeiten zu verbinden wisse; auch der Tänzer sollte über die Ausdrucksmittel des Schauspielers verfügen, so wie ihnen allen gewisse akrobatische Fähigkeiten eigen sein müßten.

Das „Freie Theater", zu welchem Mardschanoff solche „synthetische Schauspieler" heranziehen wollte, hatte nur sehr kurzen Bestand, doch ist der an ihm zum erstenmal verwirklichte Gedanke auch weiterhin lebendig geblieben und hat sich vor allem in dem Theater Tairoffs weiter entwickelt. Tairoff war von Mardschanoff als Regisseur gewonnen worden, und seine kurze Tätigkeit am „Freien Theater" hatte genügt, um in ihm die Überzeugung zu wecken, daß es doch möglich sein müsse, einen neuen Bühnenstil zu finden.

Im Jahre 1914, schon nach Ausbruch des Krieges, eröffnete Tairoff seine eigene Bühne, das „Moskauer Kammertheater", eine der interessantesten Erscheinungen des russischen Theaterlebens vor der Revolution. Das Grundprinzip Tairoffs war vor allem die völlige Abwendung von den Leitsätzen des Naturalismus sowohl, als von jenen der Stilbühne; was er wollte, war zunächst der Protest gegen diese beiden Richtungen.

Denn auch er war seit langem zu der Erkenntnis gelangt, daß sowohl die naturalistische als auch die stilisierende Bühne den Schauspieler zu völliger Bedeutungslosigkeit herabgedrückt habe: Auf dem Theater Stanislawskis sei der Darsteller nichts weiter als eine „lebende Grammophonplatte", deren Aufgabe nur darin liege, den Text des Dichters möglichst naturgetreu vorzubringen; auf der Stilbühne wieder bedeute der Schauspieler weiter nichts als eine Kleiderpuppe, einen Farbenfleck.

„Wir stützten uns", erzählt Tairoff selbst, „zunächst nur auf den negativen Grundgedanken, daß unser Weg nicht der des naturalistischen Theaters und nicht der einer Stilbühne sein könne." Dieser „Protest an sich" entsprach vollkommen dem noch unbewußten revolutionären Gefühl, das damals weite Kreise der bürgerlichen Gesellschaft erfaßt hatte. Auch in Europa hatte das erste Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts eine neue Generation von Menschen hervorgebracht, deren ganzes Fühlen und Streben ein einziger Protest war: Protest gegen die Tradition, gegen alle Vergangenheit und gegen alle Gegenwart. Vielleicht in einer dumpfen Vorahnung der herannahenden Katastrophe, hatten sich damals fast überall Leute zusammengefunden, deren Bestreben es war, zunächst alle bestehenden Formen radikal zu vernichten, damit aus ihren Trümmern eine neue und bessere Kunst hervorgehen könne. So entstand die Formel des „Protestes an sich" als der einzig möglichen Haltung gegenüber den Erscheinungsformen der damaligen Zeit. In der allgemeinen Ratlosigkeit, welche neuen Wege nunmehr einzuschlagen seien, schien dieser Generation nur

der eine Grundsatz festzustehen, daß die „neuen Wege" auf jeden Fall von Grund auf anders zu sein hätten, als alle bis dahin begangenen.

In Europa war dies die Zeit des Futurismus und später des Expressionismus, als man versuchte, die Malerei und die Dichtung ihres bisherigen Sinnes und ihrer Bedeutung zu berauben, die „zur Formelhaftigkeit erstarrte Sprache der Kunst" zu zerschlagen, damit neue und wieder ursprüngliche Naturlaute erstehen könnten. Diese Richtungen griffen sehr bald auch nach Rußland über und fanden dort ihren stärksten Ausdruck in der Revolutionierung des Theaters, die von Tairoff zuerst mit Erfolg durchgeführt worden ist.

Zum Unterschied von den Richtungen des Naturalismus und der Stilbühne suchte Tairoff das „entfesselte Theater" zu schaffen, das ganz auf die Bedürfnisse des Schauspielers und seiner Kunst zugeschnitten sein sollte. Seiner Meinung nach war die Krisis des Theaters letzten Endes „das unausbleibliche und logische Ergebnis aus dem erschreckenden Verfall der schauspielerischen Meisterschaft". Er erklärte, die Kunst des Schauspielers sei die schwierigste von allen Künsten, denn nur in ihr allein sei der Schöpfer gleichzeitig identisch mit dem zu bearbeitenden Material. Angesichts der ungeheuren Schwierigkeiten, die sich aus diesem wechselseitigen Verhältnis zwischen dem Schauspieler als dem Subjekt und zugleich als dem Objekt seiner Kunst ergeben, sei es nicht zu verwundern, daß nirgends sonst so viel Dilettantismus am Werke sei wie gerade in der Schauspielkunst. Es genüge nicht, sich zum Schauspieler berufen zu fühlen oder „Talent" zu haben; Voraussetzung jedes Erfolges sei vielmehr eine ungeheure technische Studienarbeit, die allein zur völligen Beherrschung des Körpers und aller physischen Ausdrucksmittel führe.

Die von dem naturalistischen Theater angestrebte Lebenswahrheit sei der Tod der Schauspielkunst, denn sie beraube das Erleben jedes schöpferischen Prinzips und übertrage es damit aus dem Gebiete der Kunst auf jenes der Psychopathologie. „Um lebenswahr zu empfinden, muß man kein Schauspieler sein, denn das echte Erleben ist durchaus kein spezifisches Merkmal der Bühne. Bei einiger Beobachtungsgabe und leichter nervöser Erregbarkeit kann ein jeder sich das zur Unmittelbarkeit Nötige aneignen; dazu gehört keine schöpferische Tat, es genügt vielmehr, das gesunde menschliche Schamgefühl weit genug zu überwinden, um vor dem Publikum das zu tun, was man besser mit sich allein abmachte."

Im Gegensatz zu der naturalistischen Form des theatralischen Ausdrucks, behauptete Tairoff, habe die Bühnenemotion ihre Säfte nicht aus dem wirklichen Leben zu ziehen, sondern aus dem erschaffenen Leben jenes szenischen Gebildes, das der Schauspieler aus dem Zauberreich der Phantasie zum Dasein erwecke. Die Wirkung des Schauspielers habe in der künstlerischen Sphäre vor sich zu gehen, nicht aber in der persönlichen.

Eine der wesentlichen Voraussetzungen für diese rein künstlerische Wirkung des Schauspielers erblickte Tairoff nun in der vollen Beherrschung des Körpers, der „äußerlichen Technik", denn jede Emotion verliere ihre Wirkung, wenn sie durch eine unrichtige äußere Form gestört werde. Da es in der Kunst keine Zufälligkeiten zu geben habe, dürfe der Schauspieler auch den Ausdruck seiner Empfindung nicht dem Zufall überlassen.

Eine weitere These Tairoffs ging dahin, das „entfesselte Theater", das Theater der reinen Schauspielkunst, müsse auch von jenen Schranken befreit werden, in welchen es

bisher durch die Literatur gehalten worden sei. Er behauptete, niemals habe die Literatur das Theater hervorgebracht, das Verhältnis zwischen den beiden Kunstgattungen sei vielmehr stets umgekehrt gewesen. Auch das neue Theater werde nicht von den Dichtern geschaffen werden, es werde vielmehr aus sich selbst erstehen und damit erst eine neue Literatur im Gefolge haben. Diese Ansicht führte ihn logischerweise zur freien Stegreifkomödie, wie sie in der alt-venezianischen „Commedia dell'arte" ihre schönste Blüte erlebt hatte. In dieser Kunst sah Tairoff einen Höhepunkt des freien, durch keine Theorien und durch keine Literatur eingeengten Theaters. So bemühte er sich, auf die italienische Bühnenkunst vor Goldoni zurückgreifend, die „Commedia dell'arte" mit ihren typischen Figuren in modernisiertem Sinne neu zu beleben.

Dabei mußte notwendig das gedankliche Element der Dichtung fast völlig zurückgedrängt werden, mußte das Theaterspiel seinen Zusammenhang mit der geschriebenen Literatur verlieren; dies aber entsprach ganz und gar dem damaligen Streben der Erneuerer auf allen Gebieten nach der Zertrümmerung jeder festen Form.

Das Repertoire des „Moskauer Kammertheaters" war denn auch ziemlich bunt und wahllos angelegt. Da alles nur vom Standpunkt des theatralischen Spektakels beurteilt wurde, schien der Inhalt der gespielten Stücke fast gleichgültig, denn es kam ja nur auf den ästhetischen Ausdruck an. So schuf Tairoff mit seiner Bühne den russischen Expressionismus in der Theaterkunst.

Als erste Aufführung des „Kammertheaters" erschien das indische Schauspiel „Sakuntala", zu welchem P. Kusnetzoff die Dekorationen entworfen hatte. Entsprechend dem Bestreben, jeder naturalistischen Wirkung aus dem Wege zu gehen, vermied es Tairoff ängstlich, allzu deutliche Anklänge an das alt-indische Theater hervorzurufen; auch die malerische Inszenierung beschränkte sich auf leise Andeutungen des Lokalkolorits.

Im Laufe der zwei folgenden Jahre wirkten am „Kammertheater" abwechselnd neben Kusnetzoff auch die Maler Larionoff, Gonscharoff und Sudeikin; im Jahre 1916 begannen dort Lentuloff und die Malerin Exter ihre Tätigkeit, die in der Folgezeit zu den eigentlichen Hauskünstlern Tairoffs werden sollten.

Einer der grundlegenden Ansprüche Tairoffs an die Inszenierung bestand darin, daß der statische Raum der realistischen und der stilisierten Bühne in einen dynamisch erfüllten Raum verwandelt werde. Zu diesem Zweck erschien ihm besonders eine ganz neuartige Behandlung des Bühnenbodens erforderlich, und gerade darin bestand die in dekorativer Hinsicht wichtigste Reform des „Kammertheaters". Während bis dahin, von seltenen Ausnahmen abgesehen, die Dekorationskünstler ihre Aufmerksamkeit immer nur den Hintergründen, Kulissen, Versatzstücken und Kostümen zugewendet hatten, veranlaßte Tairoff seine Mitarbeiter dazu, nun auch den Bühnenboden nicht einfach als ebene Fläche zu belassen, ihn vielmehr in eine Anzahl verschieden hoher, horizontaler oder geneigter Ebenen zu zerlegen. Dadurch sollte eine räumliche Tiefenwirkung erzielt und zugleich jeder Schauspieler gleichsam auf ein eigenes Postament erhoben werden.

Die Malerin Exter entwickelte bald eine besondere Technik in der Anordnung solcher plastischer Dekorationen, stilisierter kubischer Formen, großer und kleiner Kegel, Pyramiden

und Stufenreihen. Aus derartigen Elementen wurde von nun an die Bühne des „Kammertheaters" aufgebaut, wobei die Grundformen in der Regel sehr einfach waren, ihre Belebung hingegen durch eine große Mannigfaltigkeit von Farbenschattierungen erzielt wurde. Auf diese Weise sollte jene unkünstlerische Flächenhaftigkeit, jene Zerlegung des Bühnenbildes in eine Reihe hintereinanderliegender paralleler Ebenen ohne verbindende Tiefenführung, überwunden werden, wie sie sich als einer der größten Mängel des rein stilisierenden Theaters ergeben hatte. Für grundlegend erachtete Tairoff das Gesetz, daß auf jeden Fall der Schauspieler auf der Bühne den Primat habe, und daß die Kunst des Malers nur dazu diene, jene Atmosphäre zu schaffen, mit deren Hilfe der Schauspieler sein Können voll zu entfalten vermöge. Dabei sollte nicht die Natur nachgebildet, sondern jene „theatralische Wahrheit" angestrebt werden, von welcher Tairoff meinte, sie sei vielleicht in höherem Sinne wahrhaftig als die Wahrheit des Lebens. Das „Kammertheater" sollte eben in jeder Hinsicht, den Worten Gauguins gemäß, die „große Wahrheit der künstlerischen Lüge" verkünden.

Als Reaktion gegen das stilisierende Theater und gegen den Naturalismus, hatte das Bürgertum somit unmittelbar vor der großen politischen Revolution in den Reformen Ewreinoffs, Mardschanoffs und besonders Tairoffs noch eine künstlerische Form gefunden: das „theatralisierte Theater", das den Schauspieler und seine Kunst in den Mittelpunkt aller Betrachtung zu rücken bestrebt war.

Tairoffs „Kammertheater" stellt die letzte in Rußland entstandene Form der bürgerlichen Theaterentwicklung und zugleich den Beginn der Bühnenrevolution dar. Aus dem Protest hervorgegangen, war seine Gesinnung revolutionär, doch vermochte Tairoff sich nicht aus der Befangenheit im Ästhetischen zu befreien, ja er trieb vielmehr diese Ästhetisierung des Theaters durch das völlige Vernachlässigen aller literarischen Werte noch weiter als dies vor ihm die Stilbühne getan hatte.

Als, schon nach der Revolution, das Ensemble des „Moskauer Kammertheaters" in Paris gastierte, schrieb André Antoine, die Kunst dieser Truppe bedeute den gefährlichsten Angriff auf das europäische Theater. „Alles bei diesen Vorstellungen", meinte er, „Dekorationen, Kostüme und die Art der Interpretation, zielt auf die Zerstörung unserer dramatischen Kunst ab. Die russischen Schauspieler, die hier als Missionäre auftreten, werden von unserer kühlen Ablehnung um so weniger überrascht sein, als wir nie ermangelt haben, auf ihre oft originellen Ideen aufmerksam zu machen und ihre interessanten Tendenzen zu betonen. Es geht aber nicht an, daß wir uns vollkommen vernichten lassen."

So erschien die Kunst Tairoffs dem Westen als die eigentliche Vertreterin des revolutionären russischen Theaters; in Wahrheit aber beruhte diese Auffassung auf einem völligen Mißverständnis. Es mochte wohl den Anschein haben, als strebe das „Kammertheater" die Zerstörung der bürgerlichen Kunst an; sie ist jedoch niemals über die bürgerliche Ideenwelt hinausgekommen. Ebenso, wie der aus dem Geist des Futurismus und des Expressionismus geborene „Protest an sich", war auch das aus diesem Protest hervorgegangene „Kammertheater" nur innerhalb der bürgerlichen Gesellschaftsordnung als revolutionär zu bezeichnen. Nach dem Ausbruch des wirklichen Umsturzes mußte es in Rußland selbst die Führung bald an andere und radikalere Reformatoren abgeben.

Das Theater des Volkes.

„Es war am Vorabend der Oktoberrevolution," schreibt Stanislawski in seinen Erinnerungen über eine denkwürdige Aufführung in seinem Theater, „rings um den Kreml wurden Truppen zusammengezogen, irgendwelche geheimnisvolle Vorbereitungen gingen vor sich, Menschenmassen strömten lautlos durch die Straßen, niemand wußte wohin. Andere Gassen wieder waren vollkommen menschenleer und finster, sogar die Polizisten hatten ihre Posten verlassen. Im Theater versammelte sich eine tausendköpfige Menge und wollte den ‚Kirschgarten' ansehen, eben das Stück, das sich mit dem Leben jener Menschen beschäftigt, gegen die sich die Revolution vorbereitete.

Aus dem fast nur von einfachen Leuten besetzten Zuschauerraum drang aufgeregtes Stimmengewirr zu uns; vor und hinter der Rampe herrschte eine unruhige und gespannte Stimmung. Wir Schauspieler standen geschminkt und kostümiert da, warteten auf den Beginn der Vorstellung und lauschten dem Summen der Menge in der elektrisch geladenen Atmosphäre des Theatersaales.

‚Heute werden wir nicht zu Ende spielen können; man wird uns von der Bühne jagen!' — das dachten wir alle.

Als der Vorhang sich hob, erwarteten wir ängstlich den Ausbruch eines Skandals. Aber die Schönheit von Tschechoffs Lyrik, wie sie hier das Sterben des russischen Adels verklärt, diese im gegebenen Augenblick scheinbar so wenig angebrachte Poesie, verfehlte sogar jetzt ihre Wirkung nicht. Nach der Aufmerksamkeit zu urteilen, mit der das Publikum uns folgte, war es diesmal sogar eine der gelungensten Aufführungen; es schien, als wollten die Menschen in der Welt der Poesie ein wenig Atem schöpfen und im Theater von der Vergangenheit Abschied nehmen.

Der Abend endete mit stürmischen Ovationen. Dann verschwand das Auditorium in aller Stille, und wohl mancher trat auf die Straße hinaus, um dort sein Leben für die neue Welt einzusetzen. Bald wurde überall geschossen, und auch wir konnten nur mit Mühe und unter ständiger Lebensgefahr unsere Wohnungen erreichen."

Inmitten der auf das Höchste gesteigerten revolutionären Spannung, in einem Augenblick, da sich eben der größte Umsturz zu vollziehen im Begriff war, da die Gemüter von der Unmittelbarkeit eines elementaren Geschehnisses gefangen genommen waren, vermochte das russische Publikum sich also noch immer an den wunderbaren Leistungen Stanislawskis und seiner Mitarbeiter zu erfreuen und das Drama Tschechoffs, jene vielleicht höchste Blüte russischer Bühnenliteratur, in vollen Zügen zu genießen.

Vielleicht hat die Kunst niemals eine solche Feuerprobe im wahrsten Sinne des Wortes überstanden, als an jenem Abend, da das Publikum des „Künstlertheaters" die Schauspieler mit Beifall überschüttete. Und auch noch später, zu einer Zeit, als sich unter furchtbaren Krämpfen aus der alten Gesellschaftsordnung, ihrer Lebensform, ihren Sitten und ihrem Denken eine ganz neue Welt herausbildete, flüchteten die Menschen aus dem Straßenkampf, aus der unabsehbaren Folge von Demonstrationen, noch immer in das Theater Stanislawskis, um dort jenen Vorgängen zu folgen, die ein großer Dichter aus den Problemen einer überwundenen Welt gestaltet hatte. Abend für Abend gab es stürmische Ovationen, denn auch das neue Publikum, die Masse der Arbeiter und Soldaten, brachte dem Genius Tschechoffs und seinen Interpreten die gleichen ehrfürchtigen Huldigungen entgegen wie ehedem das bürgerliche Publikum.

Wer weiß, wie lange dieser Zustand noch angedauert hätte, wenn nicht eines Tages jene Intellektuellen erschienen wären, die im Namen des revolutionären Volkes gegen jede Art von Kunst in dem alten bürgerlichen Sinn protestierten und die bisherigen Stücke, aber auch die gewohnten Darstellungsmethoden, als verbrecherische Irreführung des Volkes verdammten. Das Proletariat, so verkündeten sie, wolle sich nicht mehr durch die „verlogene Welt der alten Bühne" betören lassen, es fordere neue Dichter und ein neues Theaterspiel, welches die großartigen politischen Losungen der revolutionierten Menschheit zu verkünden habe.

Da nun aber eben jenes Volk, in dessen Vertretung die Führer mit unerbittlicher Strenge gegen das alte Theater wetterten, sich auch weiterhin allabendlich an den Darbietungen dieses alten Theaters ergötzte, sahen sich die Intellektuellen alsbald gezwungen, auch gegen die überkommenen Bühnenformen mit den gleichen gewaltsamen Methoden eines Vernichtungskampfes einzusetzen, wie diese gegen die Reste der alten wirtschaftlichen und sozialen Institutionen bereits angewendet worden waren.

Denn das große Losungswort der bolschewikischen Revolution lautete: Protest gegen alles, was jemals vorher gewesen war; völliger Bruch mit jeder Art von Überlieferung, gänzliche Abwendung von der Vergangenheit, von aller Tradition.

Dieser Grundsatz wurde nunmehr auch auf die Bühnenkunst angewendet, und man beeilte sich, entsprechend der Hast, mit welcher alle Gesellschaftsformen von einem Tag auf den anderen umgewandelt wurden, auch ein ganz neues, von allem Gewohnten sich prinzipiell unterscheidendes Theater hervorzubringen. Hatte noch bis zu dem bolschewikischen Umsturz auch die kühnste Neuerung auf dem Theater irgendwie mit der Vergangenheit kontinuierlich zusammengehangen, sei es auch nur durch die Verbindung des Widerspruches, so wollte man jetzt bewußt auf jede Anknüpfung an frühere Epochen verzichten und von neuem die Antwort auf die Frage suchen, was das Theater eigentlich sei und worin sein wirklicher Zweck und seine Aufgabe liege. Die „Revolutionierung des Theaters" wurde alsbald zu einem der wichtigsten Postulate des Sowjetstaates erhoben und, wie andere bolschewikische Maßregeln, sogleich mit einer ausführlichen „ideologischen Begründung" versehen:

Die soziale Revolution, hieß es jetzt, ziehe mit Notwendigkeit auch einen kulturellen Umschwung nach sich. Sie fordere die Unterordnung der ganzen Kultur unter die Auf-

gaben der Arbeiterklasse in ihrem Kampfe um den Aufbau einer neuen Gesellschaft. Das alte Theater sei hinter dem Leben einhergehinkt und habe es erst nachträglich widergespiegelt. Das Theater sei ein Zufluchtsort für alles im Leben bereits Überwundene gewesen; abgeschnitten von der Wirklichkeit, habe es versucht, seine eigenen Wege zu gehen und habe deshalb die „ewige Schönheit" gepredigt. Die Arbeiterklasse aber brauche ein Theater, das aktiv an dem Aufbau der Sowjet-Union teilnehme, den Aufgaben der Revolution gerecht werde, das Empfindungsleben der Zuschauer organisatorisch beeinflusse und so letzten Endes zu dem Werden einer neuen Menschheit beitrage.

Aus dieser Forderung, das Theater habe auf die Massen revolutionierend einzuwirken, ist dann der Gedanke des „Agitations-Theaters" hervorgegangen, wie es von nun an die Grundlage alles bolschewikischen Bühnenwesens gebildet hat. Die Durchführung dieser gewaltsamen Neugestaltung des Theaters übertrugen die Machthaber des Sowjet-Staates einem ihrer tüchtigsten und begabtesten Männer, dem Regisseur Wsewolod Mayerhold, der, bald nach dem Ausbruch der Revolution, zum Diktator dieses theatralischen Umsturzes berufen wurde. Durch die politische Macht unterstützt und auf jede Art gefördert, ging Mayerhold nun daran, die Theater-Propaganda für den Bolschewismus zu organisieren und in ganz Rußland revolutionäre Agitations-Theater ins Leben zu rufen. Die Schauspieler wurden durch ihn zu einer Hilfstruppe der Roten Armee, und er schuf eine theatralische Organisation, welche jener des Heeres analog sein sollte. Von jetzt ab wurden „Theater-Sturmtrupps" zusammengestellt, die auf Befehl der obersten Leitung in alle Distrikte abgingen, wo gerade eine besonders starke politische Agitation notwendig erschien. Auf dem Lande tauchten zahllose, von der Hauptstadt ausgesandte fliegende Theater auf, die sich zumeist auf den Bahnhöfen kleiner Ortschaften etablierten und dort die scharenweise herbeiströmende Bauernbevölkerung mit den Parolen des Bolschewismus bekannt machten. In Rußland, wo viele Millionen des Lesens unkundig waren, bedeutete diese Form der bühnenmäßigen Agitation fast die einzige Möglichkeit, um die Massen des riesigen Reiches schnell mit ganz neuen Gedanken vertraut zu machen und für den Umsturz zu gewinnen.

Der Diktator dieser neuen Kunst, der Feldmarschall der gesamten „Linken Front" des Theaters, war Mayerhold, und sein Hauptquartier waren die „Mayerhold-Werkstätten". Dort wurde der Feldzugsplan für die Revolutionierung des Bühnenwesens ausgearbeitet, von dort gingen die „Kampftruppen" nach allen Teilen des Landes hinaus.

Diese „Theater-Armee" wurde bald zu einer der verläßlichsten und wichtigsten Stützen der kommunistischen Propaganda und wurde auch von der Regierung als solche anerkannt. Die Wertschätzung, deren sich ihr Führer Mayerhold bei den Männern des Sowjetstaates erfreute, zeigte sich besonders deutlich zur Zeit seines fünfundzwanzigjährigen Künstlerjubiläums: Damals erschien auf der Bühne seines Theaters ein ganzes Bataillon Roter Truppen und überbrachte ihm den Gruß der Armee; die Sowjetregierung zeichnete ihn durch ein offizielles Glückwunschschreiben und durch die Verleihung des hohen Ehrentitels „Volkskünstler" aus.

Von dem Augenblick an, da die bolschewikischen Machthaber die mächtige agitatorische Bedeutung der Bühne anerkannt hatten, bemühten sie sich, die Suggestion des Theatralischen

auf möglichst große Massen auszudehnen und kamen bald auf den Gedanken, Veranstaltungen abzuhalten, welche nicht auf den begrenzten Fassungsraum eines Gebäudes beschränkt blieben, sondern für eine unendlich größere Menge von Zuschauern offenstanden. Durch die Einführung gewaltiger Massen-Festspiele wollte man die Straße selbst zum Schauplatz bühnenmäßigen Geschehens heranziehen, Paraden, Umzüge und Volksfeste zu einem geordneten und planmäßig aufgebauten Gesamteffekt zusammenfassen. Das neue Schlagwort der revolutionären Kunstdiktatoren lautete von nun an, es gelte „das Leben zu theatralisieren", eine szenische Propaganda zu entfalten, wie sie innerhalb des Theaters selbst nie zu erreichen war.

Die Initiatoren und Regisseure dieses „Theaters der Massen" waren Mayerhold und der gleiche Ewreinoff, der seinerzeit das „Theater an sich" proklamiert hatte. Die beiden Männer veranstalteten nun, von einander unabhängig, in Moskau und in Petersburg, eine Anzahl von Massenfesten, deren gegenständlicher Inhalt an die Ereignisse der Revolution und der bolschewikischen Gegenwart anknüpfen sollte. Als Politiker erwarteten sie sich von diesen Festen eine Revolutionierung der Menge und eine eindringliche Bearbeitung der Massenpsyche mit den aktuellen kommunistischen Schlagworten; als Ästheten wieder hofften sie, aus derartigen neuen Formen werde auch ein neuer theatralischer Stil von noch nie geahnter Großartigkeit erstehen.

Hierbei schwebte den Kunstdiktatoren eine Art Nachahmung der Feste vor, wie die Ägypter, die römischen Imperatoren, die Fürsten der Renaissance und die Führer der Französischen Revolution solche veranstaltet hatten; doch sollten natürlich die Leistungen des kommunistischen Proletariats jene der Vergangenheit durchaus übertreffen, wie denn alles, was im bolschewikischen Rußland geschah, bei weitem großartiger und bedeutungsvoller zu sein hatte, als jegliche Leistung der Vergangenheit. Die erste Aufführung dieser Art fand, unter der Leitung des Regisseurs Ewreinoff und des Malers Annenkoff, vor dem Börsengebäude in Petersburg statt; hierbei wurden symbolische Szenen dargestellt, welche die Befreiung der unterdrückten Menschheit durch den Bolschewismus verherrlichen sollten. An diesem Massenfest beteiligten sich, neben den besten Schauspielern der revolutionären Bühne, auch einige Regimenter regulärer Roter Truppen. In der Form eines Mysterienspiels wurden der Reihe nach die verschiedenen Versuche vorgeführt, welche die unterdrückte Menschheit im Laufe der Jahrtausende unternommen hatte, um das Joch ihrer Peiniger und Ausbeuter von sich abzuschütteln. Auf möglichst allgemein verständliche Art wurde die Verworfenheit dieser Zwingherren, der Kaiser, Priester, Kaufleute und Börsenmagnaten, dargetan, bis dann endlich, nach vielen vorangegangenen vergeblichen Revolten, der Bolschewismus siegreich über die ganze Gesellschaft von Sklavenhaltern triumphierte. Den Schluß der Veranstaltung bildeten eine große Truppenparade, ein allgemeiner Chorgesang und ein Festzug, an dem sich auch das Publikum beteiligte.

Eines der interessantesten dieser Massenfeste war die „Theatralisierte Erstürmung des Winterpalais", bei welcher, zum dreijährigen Jubiläum der Sowjetherrschaft, die historischen Ereignisse vom 25. Oktober 1917 an Ort und Stelle rekapituliert wurden. Das Fest fand vor dem Winterpalais selbst statt, und das Publikum, etwa 60 000 Zuschauer, staute sich auf den großen anliegenden Plätzen.

Nach dem von Ewreinoff ausgearbeiteten Szenarium waren vor dem Schloß zwei große, miteinander durch eine Brücke verbundene Estraden errichtet worden, auf denen sich die theatralische Handlung abspielte. Die eine, die „Weiße Estrade", versinnbildlichte die Welt der Reaktion, die andere, die „Rote Estrade" hingegen jene der Revolution. Je nach dem Gang der Ereignisse wurde bald die eine, bald die andere beleuchtet oder verdunkelt, und auf ihnen spielten sich nun, teils in symbolistischer, teils in realistischer Darstellung, die politischen Geschehnisse, vom Sturz des Zaren bis zum Siege des Bolschewismus ab.

Das Fest begann um zehn Uhr nachts mit einem Kanonenschuß und mit Fanfaren; dann flammten die Scheinwerfer auf und zeigten die auf der „Weißen Bühne" versammelten reaktionären Machthaber: Die Provisorische Regierung mit Kerenski an der Spitze, Beamte des alten Regimes, Vertreter des Adels, Junker, Bankiers und ähnliche Gestalten aus der vorrevolutionären Welt, alle in sehr karikierter Darstellung. Zwischen diesen Leuten entwickelte sich nun ein ebenso geschäftiges, wie sinnloses Treiben von gegenseitiger Liebedienerei, von Servilismus und Pathetik, bis dann auf der „Roten Bühne" das werktätige Proletariat sichtbar wurde, das sich bereits zum entscheidenden Kampf rüstete.

Bald kam es zu einem Handgemenge auf der Verbindungsbrücke, das längere Zeit hindurch unentschieden hin und her wogte, endlich aber mit dem Sieg der Revolutionäre endete. Die „weiße" Regierung mußte flüchten und zog sich, entsprechend den wirklichen Vorgängen des Jahres 1917, in das Winterpalais zurück. Von jetzt an wurde die Handlung vollkommen realistisch: Militär drang in Schwarmlinien vor, Automobile mit Bewaffneten rasten heran, Kanonen fuhren auf, und es kam zu einer allgemeinen, wilden Schießerei, an welcher sich auch der auf der Newa liegende Panzerkreuzer „Aurora" eifrig beteiligte.

Schließlich wurde auch das Winterpalais, der letzte Zufluchtsort der Reaktion, erstürmt. An der Front des Gebäudes flammte das mächtige Transparent eines roten Sowjetsterns auf, die Musik stimmte die Internationale an, und es entwickelte sich ein großer Parademarsch der siegreichen Roten Truppen mit allgemeinem Chorgesang.

Zu einem der größten Massenfeste sollte die Feier auf dem Chodinski-Feld bei Moskau im Jahre 1921 werden, doch war diese Veranstaltung so gewaltig gedacht, daß sie, wie manches andere, überhaupt nicht zustande kam. Mayerhold wollte damals mit einem Aufgebot von 2300 Mann Infanterie, 200 Mann Kavallerie, 16 Geschützen, 5 Aeroplanen und zahlreichen Panzerzügen, Tanks, Motorrädern, Sanitätsabteilungen, Militärkapellen und Chören, das Thema „Kampf und Sieg der Sowjets" verherrlichen.

An Stelle dieses Massenfestes, das sich als undurchführbar erwiesen hatte, wurde dann das in Versen verfaßte „Mysterium Buff" des Revolutionsdichters Majakowski aufgeführt. Dieses „Mysterium Buff" sollte die Revolution, zusammengedrängt in ein Bühnenwerk, darstellen. Der Inhalt dieses Stückes war eine Folge von recht läppischen und banalen symbolischen Bildern, die, wie vielleicht nichts sonst, den naiven Dilettantismus derartiger Versuche deutlich erkennen läßt.

„Die ganze Welt ertrinkt in der Sintflut der Revolution", so heißt es in dem Szenarium dieser eigenartigen Dichtung. „Das einzige noch trockene Plätzchen ist der Pol, doch hat auch dieser bereits ein Loch. Ein Eskimo versucht, dieses mit seinem Finger zuzuhalten.

Die Reste der Menschheit, die von der besiedelten Welt übriggeblieben sind, drängen sich, gehetzt von den Wogen des Umsturzes, rund um den Pol zusammen: sieben Paare reiner Bourgeois, sieben Paare unreiner Proletarier, einige Kompromißler, die zwischen ihnen vermitteln wollen und noch anderen Volkes mehr. Da es an Platz fehlt, erschlagen die Eindringlinge den Eskimo, der bisher das Loch verstopft gehalten hatte. Sogleich schlägt aus der Öffnung das Feuer der Revolution hervor; alle versuchen, die Flamme zu ersticken; irgendwie gelingt es ihnen endlich, die Öffnung wieder zu schließen. Dann reden die Reinen den Unreinen zu, etwas für die gemeinsame Rettung zu tun, worauf diese darangehen, eine Arche zu bauen.

Die zweite Szene stellt die Reise in dieser Arche dar. Die Bühne wandelt sich in ein Schiffsdeck, über das der Negus von Abessinien herrscht. Hierauf folgt die demokratische Republik der Bourgeois, bis auch diese über Bord geworfen werden, und die Hungernden und Unreinen nach der Macht greifen. Sie wollen essen, wollen sich ausruhen, die Arche aber bricht entzwei. Da erleuchtet das Bewußtsein von der Notwendigkeit des Kampfes die Überlebenden, sie werfen die Trümmer des zerbrochenen Fahrzeuges beiseite und stürmen in dem festen Vertrauen auf ihre eigene Kraft über Mast und Raa durch die Wolken.

Hierauf schleppen die Popen die Hölle herbei, um den Unreinen den Weg zu verlegen. Aber kein Beelzebub kann jene Männer schrecken, die in Stahlgießereien das Höllenfeuer des weißglühenden Metalls gesehen haben.

Die vierte Szene stellt das Paradies dar, das körperlose Leben der Gottheit, wie es die Verkünder jenseitiger Freuden und die Parteigänger langsamer Reformen preisen. Aber die Marschierenden haben sich ein anderes, höheres Ziel gesetzt und stürmen über die Trümmer des Paradieses hinaus, weiter nach aufwärts.

Die fünfte Szene zeigt jenes Trümmerfeld, welches den Unreinen nach Krieg und Revolution übriggeblieben ist. Fast scheint es ein hoffnungsloses Unterfangen, auf dieser Stätte des Jammers von neuem eine glückliche Welt aufbauen zu wollen, aber die Unreinen überwinden alle Hemmnisse, weil sie schon aus den Kohlenschächten und Petroleumfeldern die Morgenröte einer schöneren Zukunft aufsteigen sehen.

Die sechste Szene endlich schildert die Kommune. Freude und Staunen der Unreinen über die Wunder der neuen Welt, die sich hinter den Bergen der Arbeit auftut. Jubelnder Gesang beschließt das Stück.

Noch im Jahre 1923 wurde in der Stadt Iwanowo-Wosnesensk ein Massenspiel abgehalten, an welchem sich die ganze Stadt beteiligte; Gegenstand der Darstellung war die Wiederholung des großen Streiks aus dem Jahre 1915, der mit der Erschießung zahlreicher Arbeiter geendet hatte. Auch Mayerholds Aufführung des Revolutionstückes „Die Erde bäumt sich" wurde späterhin in umgearbeiteter Form unter freiem Himmel aufgeführt, wobei neben den Schauspielern einige Truppenkörper der Roten Armee mitwirkten.

Der Grundgedanke, der den Veranstaltern aller dieser Aufführungen vorgeschwebt haben mochte, war, abgesehen von der politischen Nützlichkeit, die Hoffnung, auf diese Art einen neuen theatralischen Stil hervorbringen zu können und zugleich der Wunsch,

eine Kunst zu schaffen, die auf die große Masse des Volkes abgestimmt sein müsse. Dabei stützten sie sich auf den starken Hang zum Theatralischen bei der russischen Bevölkerung und konnten mit Recht voraussetzen, daß diese an ihren Veranstaltungen willig teilnehmen werde. Der Russe ist überdies abstrakten Erörterungen nur schwer zugänglich und bedarf in gewissem Sinne der bildlichen und szenischen Gestaltung. Es hat ja gewiß seine guten Gründe gehabt, warum in Rußland die orthodoxe Kirche stets großen Wert auf die Entfaltung theatralischen Pomps gelegt hat. Hätten die Bolschewiken zur Propagierung ihrer neuen Ideen nicht gleichfalls den Weg szenischer Darstellungsmethoden beschritten, die Verbreitung der Kommunismus wäre wohl niemals in so großem Maße möglich gewesen.

Es zeugt also für die politische Klugheit und für ein gewisses ethnisches Verständnis der Sowjet-Machthaber, daß sie von allem Anfang an versucht haben, diese Eigenart des russischen Volkes in dem Dienst ihrer politischen Zwecke zu stellen. Freilich erwies es sich bald, daß die weiteren Hoffnungen, welche man auf die Massenfeste gesetzt hatte, nicht in Erfüllung gingen: Vergebens wartete man darauf, ob aus dieser neuen Form der theatralischen Betätigung nicht doch ein eigenartiger künstlerischer Stil von bleibendem Wert hervorgehen werde; auch die Begründer des Massentheaters mußten über kurz oder lang erkennen, daß dies nicht der Fall war, daß vielmehr derartige Veranstaltungen nicht über einen recht naiven, plumpen und dabei wenig originellen Symbolismus hinauskamen.

Nur ein Gedanke dieser Massenfeste hat sich in der weiteren Folge als fruchtbar erwiesen: Es war dies die theatralisierte Wiederholung historischer Ereignisse. Diese neue Idee führte zu hervorragenden Leistungen, als sie auf die Regie des Kinos angewendet wurde: Der Weltruhm, den die russischen Films „Panzerkreuzer Potemkin" und „Der blutige Sonntag" erlangt haben, spricht für die großen künstlerischen Möglichkeiten, welche diese Form der rekapitulierten Historie in sich birgt. Eine Voraussetzung für diesen Erfolg war freilich das Aufgeben jeglicher Improvisation und deren Ersetzung durch die sorgfältigste Vorarbeit, Einstudierung und Regieführung.

Es ist das Verdienst des jungen Regisseurs Eisenstein, daß er die großen Aussichten erkannt hat, die sich aus der Weiterentwicklung der ursprünglich so primitiven Massenfeste für das Kino ergeben konnten. Eisenstein ist es gewesen, der die Gattung des „Chronikfilms" geschaffen und damit der Technik des Kinos die wertvollsten Anregungen gegeben hat. Hierbei hat er auf eine durchgehende dramatische Handlung im Sinne des bürgerlichen Theaters und des westeuropäischen und amerikanischen Spielfilms fast völlig verzichtet und es in der Tat verstanden, seine Wirkungen ganz auf die Schicksale der unpersönlichen Masse aufzubauen.

Hatten die Veranstalter dieser großen Feste den Zweck verfolgt, das Volk selbst zur Mitwirkung an Agitationsstücken zu veranlassen, so ging ein anderer Versuch zur Hervorbringung eines wahrhaft proletarischen Theaters dahin, daß man die Menge auch zur Verfassung derartiger Bühnenwerke heranzog. Hierzu bediente man sich der zahlreichen Liebhaberbühnen, die besonders in den Verbänden der Roten Armee entstanden waren und eiferte diese an, sich auch die zu spielenden Stücke selbst zu verfassen. Die Truppen hatten bereits, sowohl in ihren Kasernen, als auch, während der Bürgerkriege, an der Front,

eine rege theatralische Tätigkeit entfaltet. So wurde zur Zeit des Kampfes gegen Koltschak von den Soldaten mehrmals ein Stück „Der Kampf des roten Ural" aufgeführt, das Werk eines Schusters, im Schützengraben entstanden. In Astrachan wieder wurde eine Dichtung „Die Opfer der Freiheit" in tatarischer Sprache gespielt, und in der Etappe gab man ein Tendenzstück gegen die Deserteure, ebenfalls die Arbeit eines einfachen Soldaten.

Bald aber gingen viele von diesen Vereinigungen, unter dem Einfluß der Kunst-Diktatoren, daran, nicht mehr Stücke von einzelnen Verfassern herauszubringen, sondern gemeinsame Werke ganzer „Dichter-Kollektiven". Es bildeten sich eigene dramatische Sektionen und Zirkel, die sich mit der kollektiven Herstellung von politischen Tendenzstücken für die Liebhaberbühnen beschäftigten. Besonders für die revolutionären Feiertage, wie etwa den Jahrestag der Oktoberrevolution oder den Ersten Mai, verfaßten diese Kollektiven eine große Anzahl von Bühnenwerken, oft in burlesker Form, die sich mit der agitatorischen Behandlung von aktuellen Ereignissen des Tages beschäftigten. So entstand allmählich eine Form des Theaters, bei welcher nicht nur das Volk selbst die Schauspieler lieferte, bei der auch die Werke, die gespielt wurden, aus dem Volk, aus der unpersönlichen Masse hervorgegangen waren.

Diese Entwicklung war den politischen Führern außerordentlich willkommen; gab es doch kaum ein anderes gleich wirksames Mittel, um die Bevölkerung mit bolschewistischen Ideen zu durchtränken: Indem man die Arbeiter, Soldaten und Bauern anregte, revolutionäre Stücke zu verfassen und diese dann auch selbst aufzuführen, konnte man am ehesten hoffen, daß es möglich sein werde, sich ganz dieser Massen, aller ihrer Ideen und ihrer ganzen Vorstellungswelt, zu bemächtigen. Mochten diese von „Kollektiven" gedichteten und aufgeführten Stücke in künstlerischer Hinsicht noch so primitiv, hilflos und kläglich erscheinen, so war ihre politische Bedeutung doch sehr groß, und deshalb kann jenen Männern, die zu dieser Bewegung den Anstoß gegeben und sie planmäßig geleitet haben, eine geniale Begabung für die revolutionäre Propaganda kaum streitig gemacht werden.

Nicht minder große Aufmerksamkeit wendeten die bolschewikischen Machthaber aber auch der Schaubühne zu, jenem abgegrenzten Raum mit erhöhtem Podium, in welchem früher für die bürgerliche Welt Theater gespielt worden war. Man hatte bald erkannt, wie verfehlt es gewesen wäre, das Theater ganz auf die Straße zu tragen und auf die Wirkung zu verzichten, die von dem auf erhöhten Brettern vor sich gehenden Spiel ausströmt. Die neuen Kunstdiktatoren wußten die suggestive Bedeutung des Podiums viel zu gut zu schätzen, als daß sie sich dieses wirkungsvolle Instrument für ihre Propagandazwecke hätten entgehen lassen. War es doch schon mehr als einmal in der Geschichte der Revolutionen geschehen, daß neue politische Gedanken von der Bühne herab den Weg in die Wirklichkeit genommen hatten. Die Uraufführung von „Figaros Hochzeit" war in gewissem Sinne der Beginn der Französischen Revolution gewesen, und auch der Umsturz des Jahres 1830 in Belgien hatte ja mit jener historischen Aufführung der „Stummen von Portici" in der Brüsseler Oper ihren Anfang genommen.

Um aber mit der Beibehaltung des geschlossenen Theaters nicht gegen die Forderungen der neuen bolschewikischen Massenkultur zu verstoßen, war es notwendig, die Bühne im

Sinne der geänderten Begriffe vom Zweck und Sinn der Kunst umzuwandeln. Nach bolschewikischer Auffassung hatte die Kunst keine Daseinsberechtigung, es sei denn als Mittel der politischen Propaganda, und deshalb mußte auch das Theater zu einem Instrument der Agitation gemacht werden.

Diese „Agitations-Bühne" sollte einerseits zur Rednertribüne für die Zerstörungs-Propaganda gegen die alten Mächte werden, andererseits aber auch eine Kanzel bilden, von welcher aus den Massen das bolschewikische Evangelium gepredigt werden konnte, die Lehre von der Überwindung des Individuums durch die Kollektivität, durch den „Massenmenschen"; das Bühnenspiel sollte also fernerhin dazu dienen, um dem Publikum diesen neuen Typus der „organisierten unpersönlichen Masse" praktisch zu demonstrieren.

Das Theater hatte nicht länger den Zweck, in den Zuschauern eitle Gedanken über individuelle Einzelschicksale und seelische Probleme anzuregen; seine Aufgabe war es vielmehr, soziale Erlebnisse zu erzeugen, eine nach außen gerichtete Aktion hervorzurufen und das Publikum auf diese Art mit kollektivem Geiste zu erfüllen.

Diesem Bestreben konnte natürlich nicht mehr die Kunst des psychologischen Ausdrucks entsprechen, sondern einzig und allein jene des körperlichen. Hatten sich auf der alten Bühne die Konflikte noch aus dem Zusammenprall verschiedener Charaktere und Temperamente ergeben, so sollte auf dem bolschewikischen Theater jede Spur von Individualismus ausgerottet werden: Als Träger der Handlung hatte nicht länger der Einzelne zu gelten, sondern nur die kollektive Gesamtheit.

Zu diesem Ende mußte nun alles betont und hervorgehoben werden, was die Menschen verbindet, was ihnen gemeinsam ist und von seelischen Emotionen am wenigsten beeinflußt wird: Die körperliche Aktion, das Gehen, Laufen, Turnen und Springen. Nur im äußeren Menschen konnten jene Elemente zu finden sein, aus denen sich eine wirkliche Gemeinsamkeit herstellen ließ; das innere Leben schien noch immer so tausendfältig differenziert, so unzertrennbar mit dem Wesen und den Schicksalen des Individuums verknüpft, daß eine Vereinigung Aller hier so gut wie unmöglich bleiben mußte. Erst die Organisation der äußeren Gemeinsamkeit konnte eine Zusammenfassung der einzelnen Individuen zu einer Einheit und die Auflösung der isolierten Persönlichkeit herbeiführen.

Als Glied der neuen, kollektiven Gesellschaft, hatte der Schauspieler nunmehr die Pflicht, seinen Körper vollständig auszubilden, seine Bewegungen auf eine allgemein giltige, typische Norm zurückzuführen, auf die letzte und einfachste Formel zu bringen. Dieses neue System bezeichnete Mayerhold als „Biomechanik"; es sollte bei den Schauspielern zu einer völligen Beherrschung und zum richtigen Gebrauch aller Körperbewegungen führen, so daß auf diese Art das innere Leben „extensiviert", nach außen verlegt werden konnte.

Mayerhold unterwies daher seine Schüler in der Kunst, sich durch ein ganzes System von gymnastischen Übungen die volle Herrschaft über den eigenen Körper zu verschaffen, erst einmal richtig laufen, klettern, Stiefel putzen und springen zu lernen. Durch die Vorführung dieser praktischen Fertigkeiten auf dem Theater sollte dann auch der Zuschauer zu einem sozial brauchbaren und nützlichen Glied der Gesellschaft erzogen werden. Zugleich mußten auch alle äußerlichen Unterscheidungsmerkmale der einzelnen Persönlich-

keiten, wie etwa die Verschiedenartigkeit der Kostüme auf der Bühne beseitigt werden, und deshalb erfand Mayerhold für seine Schauspieler eine einheitliche Arbeitstracht, eine Art „Overall" in blauer Farbe, der auch für männliche und weibliche Darsteller kaum verschieden war.

Wurde so die psychologische Charakterdarstellung der früheren Zeit durch Körperkultur, der feine und elegante Dialog des alten Theaters durch tüchtiges Klettern, Laufen und Springen ersetzt, so hatte sich auch die Umgebung des Schauspielers, entsprechend seiner neuen biomechanischen Beschaffenheit, von Grund auf zu ändern. Zunächst beseitigte Mayerhold den Vorhang, dieses Symbol des Geheimnisses, das bisher die Welt der Bühne von der profanen Welt des Zuschauerraumes getrennt hatte. Überdies aber erschienen ihm auch die Dekorationen und Kulissen des alten Theaters als unbrauchbar; stellten sie doch „das verlogene Milieu des bürgerlich-individualistischen Menschen" dar. Die neue Bühne mußte auch in ihrer Ausstattung dem Umstande angepaßt sein, daß nun auf ihr der neue Mensch, der körperlich tüchtige Verkünder der kollektiven Einheit, agierte.

Von den Kulissen bis zu den nebensächlichsten Hilfsmitteln der Inszenierung wurde jetzt alles, was etwa eine bildhafte, illusionistische Wirkung hätte hervorrufen können, unbarmherzig von der Bühne verbannt: Die Dekorationen und Versatzstücke von früher wurden durch „Konstruktionen" aus Holz oder Eisen ersetzt, die in ihrer Nüchternheit an die technische Umgebung des neuen Menschen gemahnen sollten.

„Unsere Künstler," verkündete Mayerhold, „müssen den Pinsel wegwerfen und den Zirkel, das Beil und den Hammer ergreifen, um die Bühne nach dem Vorbild unserer technischen Welt neu zu formen!" Denn die proletarische Bühne sollte von allen Resten einer historisch-musealen Auffassung gereinigt werden; erschien doch die Versinnbildlichung des neuen technischen Geistes tausendmal wichtiger, als das „Paradieren mit Formen und Farben".

Bei dieser völligen Revolutionierung des eigentlichen Theaters spielte wieder Mayerhold die Hauptrolle, und der Ausgangspunkt der ganzen Reform war seine im Jahre 1921 gegründete „Staatliche höhere Regiewerkstätte". Hier sollte der Schauspieler, der „durch das bürgerliche Theater degeneriert und demoralisiert worden war", zum Werkzeug der neuen Massenkunst und der politischen Propaganda umgeformt, hier sollte aber zugleich auch durch Ausmerzung aller herkömmlichen Dekorationen, das revolutionäre Bühnenbild geschaffen werden.

Dieser fanatische Kampf Mayerholds gegen alle traditionellen Begriffe von „schöner Ausstattung" muß um so merkwürdiger anmuten, als Mayerhold selbst ja noch wenige Jahre vorher ein strenger Anhänger der rein dekorativen Stilbühne gewesen war und seine Inszenierungen damals nach dem Vorbild Botticellischer Gemälde durchgeführt hatte. Ein so vollständiger Umschwung nach dem anderen Extrem hin ist eben typisch russisch und findet zahlreiche Analogien auch im politischen Leben dieses Volkes.

Eine der ersten Gelegenheiten, bei welcher Mayerhold seine neuen Prinzipien praktisch verwirklichte, war die Aufführung des Revolutionsstückes „Die Erde bäumt sich". Auf der völlig kahlen Bühne waren zunächst nur einige „Konstruktionen" aus Holz und Eisen,

mehrere Kanonen, eine Feldküche und ein Flugzeug zu erblicken. Als dann ein militärisches Signal den Beginn der Aufführung verkündet hatte, fuhren Automobile quer durch den Zuschauerraum über eine Verbindungsbrücke auf die Bühne, gefolgt von einer Kompagnie uniformierter Radfahrer. Bald entwickelte sich nun eine Darstellung der letzten Phase des Weltkrieges, bei welcher reichlich geschossen und gekämpft wurde. Unentwegt rasten Automobile und Motorräder über die Verbindungsbrücke zwischen Bühne und Zuschauerraum, Verwundete wurden auf den Verbandplatz gebracht, Generale erteilten sinnlose Befehle, von den als Rednertribüne benützten „Konstruktionen" herab verkündeten aufrührerische Soldaten die Revolution.

Dann wurde in ähnlicher Art der Bürgerkrieg dargestellt; wieder traten Kanonen und Maschinengewehre, Motorräder und Verbandplätze in ihre Rechte; endlich wurde die erste rote Fahne gehißt, der bald eine unabsehbare Menge weiterer folgte. Konstruktionen, Tribünen, Zuschauerraum und Foyer wurden von den siegreich einmarschierenden Roten Truppen in Besitz genommen, das Publikum erhob sich, und alles stimmte die Internationale an.

In ähnlicher Weise wurde, einige Zeit später, am Theater Mayerholds das Agitationsstück „D. E." aufgeführt: Es muß wohl als eines der tollsten Experimente dieser Art bezeichnet werden. Der Bühnentext war eine Bearbeitung des Romans „Der Trust D. E." von Ilja Ehrenburg, mit Hinzuziehung von Szenen aus Bernhard Kellermanns „Tunnel". Soweit von einer erkennbaren Handlung hier überhaupt die Rede sein konnte, bestand sie darin, daß die amerikanischen Kapitalisten ganz Europa bis auf Sowjet-Rußland unterjocht hatten; die Bolschewiken jedoch bauten insgeheim einen unterseeischen Tunnel von Leningrad nach New York und ließen die Rote Armee durch diesen in Amerika einmarschieren.

Die Inszenierung dieses sonderbaren Stückes war eine wahllose Mischung von Kinoszenen, Agitationsreden, Ausführungen über den wirtschaftlichen Aufschwung der Sowjet-Union und Buffonerien der läppischsten Art. So spielte eine Episode in England und stellte dar, wie die vom Untergang bedrohten Lords einander auffressen; andere Szenen wieder führten Mayerholds biomechanisches System an der Hand von ausgedehnten allgemeinen Turnübungen vor.

Diese Biomechanik sollte ihren „klassischen" Ausdruck jedoch bei der Aufführung der Komödie „Der großmütige Hahnrei" finden. Hier bewegten sich die Darsteller in ganz typisierten Gesten, wie wenn ihre Bewegungen nach geometrischen Gesetzen abliefen. Überdies spielte die Handlung zwischen einem komplizierten System von Terrassen, Treppen und Aufzügen; auf der Bühne waren große Schwungräder angebracht, die gleichsam als Meßapparate für die jeweils herrschenden Leidenschaften zu fungieren hatten: Wenn der gehörnte Ehemann vor Eifersucht raste, dann rotierte auch sein Rad mit schwindelerregender Schnelligkeit, während es in Augenblicken friedlicher Stimmung fast gänzlich stehen blieb.

Für den neuen konstruktivistischen Inszenierungsstil wieder bedeutete die Aufführung der Komödie „Tarelkins Tod" am Mayerhold-Theater einen Höhepunkt. Hier war mit

Hilfe von allerhand sonderbaren Gestellen eine Persiflage der bürgerlichen Bühne versucht worden; die Tische und Stühle waren zu schaukelnden Gerüsten geworden, die nur den „dynamisch bedingten Kern" der betreffenden Möbelstücke versinnbildlichen sollten, andere Gebrauchsgegenstände wieder, wie etwa Krüge und Gläser, waren in spielzeughafter Verkleinerung und Verzerrung ausgeführt.

An dem ebenfalls unter Mayerholds Leitung stehenden „Revolutions-Theater" wurde etwa zur gleichen Zeit eine politische Satire auf Kerenski unter dem Titel „Don Juans Wiederkehr" mit Dekorationen von Komardenkoff und ferner Tollers „Masse Mensch" aufgeführt. Die Inszenierung dieses zweiten Stückes war ganz nach konstruktivistischen Prinzipien durchgeführt, die Handlung spielte sich auf verschieden hohen, geneigten Terrassen ab, zwischen denen rollende Treppen, Drahtseilbahnen und Hebekräne die Verbindung herstellten. Abgesehen von diesen „dynamischen Konstruktionen"' blieb der Bühnenraum völlig kahl, und es gab weder einen gemalten Hintergrund, noch Kulissen oder Versatzstücke.

So neuartig alle diese Aufführungen auch wirken mochten, so waren die Stücke selbst, die hier biomechanisch-konstruktivistisch inszeniert wurden, doch sehr häufig Werke aus dem alten, bürgerlichen Repertoire. Das Schauspiel Tollers war das einzige, von Anfang an in revolutionärem Geiste erdachte Drama, während das Schauspiel „Die Erde bäumt sich" ursprünglich ein Stück von Martinet gewesen war und den Titel „Nacht" geführt hatte. Ebenso waren auch „Der großmütige Hahnrei" und „Tarelkins Tod" alles eher als revolutionäre Erzeugnisse, sie stammten vielmehr von Dichtern der guten alten bürgerlichen Periode.

Denn es hatte sich gleich zu Beginn der „Theater-Revolution" ein großer Mangel an Stücken gezeigt, die für jene Art der neuen Inszenierung geeignet gewesen wären. Die ganze Technik, der Aufbau und die Form aller früheren dramatischen Dichtungen widerstrebte natürlich von Grund auf den neuen Tendenzen, da sie ja alle auf individuellen Schicksalen und Konflikten beruhten. Man hätte jetzt Stücke in der Art von kinematographischen Massenszenen gebraucht, die den Beschauer durch äußere, physische Aktion hätten anregen können; die dramaturgische Parallele zu der technischen und sozialen Revolution ließ jedoch auf sich warten.

Wohl fehlte es nicht an Versuchen, denn sowohl die bolschewikischen Dichter, als auch die vielen Arbeiter- und Soldatenklubs brachten unzählige neue Stücke hervor; von diesen aber war eines schlechter und dilettantischer als das andere. Unter diesen Umständen sah Mayerhold nur den einzigen Ausweg, daß er sich entschloß, Werke der alten Literatur für seine Zwecke eigens zu bearbeiten. Hierbei ging er mit wahrhaft revolutionärer Unbekümmertheit vor und ließ von dem Original zumeist kaum mehr übrig als den Titel und die Namen der handelnden Personen. Er selbst äußerte sich hierüber, als er wegen einer allzu freien Bearbeitung angegriffen worden war: „Haben denn die großen Meister, denen allgemeine Verehrung entgegengebracht wird, anders gehandelt? Sind nicht Sophokles, Shakespeare, Schiller, Tirso de Molina und Puschkin ebenso vorgegangen? Jede Umarbeitung kann berechtigt sein, wenn sie sich aus einer wahren Notwendigkeit ergibt!"

Nach diesem Prinzip bearbeitete Mayerhold jedes Werk der Literatur, das ihm für die neue Spielmethode geeignet erschien. Er führte ein Stück von Claudel auf hängenden Ebenen und rollenden Treppen auf, wobei die Schauspieler sich nicht nur in horizontaler, sondern auch auf Strickleitern in vertikaler Richtung über die Bühne bewegten, er spielte aber auch Ostrowskis klassisches Schauspiel „Wald" in völlig veränderter Form, indem er das ursprünglich fünfaktige Drama in dreiunddreißig Episoden zerlegte, die, wie die Szenen eines Kinofilms, hintereinander abrollten. Während Ostrowski in seinem Stück die sozialen Zustände der Gutsbesitzerklasse kritisch, aber ohne Gehässigkeit hatte schildern wollen, gab Mayerhold dem Werk eine ganz krasse Tendenz, indem er die Gutsbesitzer mit allen Mitteln der Karikatur verächtlich machte und ihnen revolutionäre Gestalten gegenüberstellte. Lyrische Szenen wurden ihrer gefühlsmäßigen Wirkung durch gleichzeitige Harmonikamusik und ähnliche Späße nach Möglichkeit beraubt, während man dagegen jede Form der praktischen Tätigkeit, wie etwa das Bügeln von Wäsche oder das Abschuppen von Fischen, besonders breit und eindringlich hervorzuheben suchte.

Mayerhold hat sogar den Versuch gemacht, die berühmteste klassische Komödie der russischen Literatur, den „Revisor" von Gogol, „revolutionär umzugestalten"; dieses Unterfangen aber hat selbst im bolschewikischen Rußland lebhaften Widerspruch hervorgerufen und einen wahren Sturm der öffentlichen Diskussion zur Folge gehabt. Es hagelte geradezu Angriffe gegen Mayerhold, und dieser wieder verteidigte sich, indem er seine Gegner als Konterrevolutionäre bezeichnete und sie der Aufmerksamkeit der politischen Polizei empfahl.

Schließlich kam es zu einer großen öffentlichen Debatte, in deren Verlauf der Volkskommissar Lunatscharski und der Dichter Andrej Bjelij für, der Volkskommissar Semaschko und der offiziöse Dichter des Kreml, Demjan Bednij, gegen Mayerhold auftraten. Schon vorher hatte Bednij Mayerhold als den „Mörder Gogols" bezeichnet.

In der Tat hat dieser bei seiner Aufführung den Charakter des Gogolschen Lustspiels vollkommen verändert, indem er neue Szenen einschob und andere ganz umgestaltete. Er führte auch neue Personen in das Stück ein und verbannte zugleich alles, was bis dahin eben die dichterische Eigenart dieses Werkes ausgemacht hatte. In regietechnischer Hinsicht brachte Mayerhold hier wieder eine kühne Neuerung, indem er die meisten Szenen auf Rollwägelchen spielen ließ, welche auf Schienen über die Bühne glitten. Diese Wagen trugen kleine Bühnen von einigen Quadratmetern Größe und wurden, je nach Bedarf, weggerollt und durch andere ersetzt. Bisweilen wurde der betreffende Wagen, der eben noch als Schauplatz der Handlung gedient hatte, einfach in den Hintergrund geschoben, und die Schauspieler setzten das Stück ohne jede Dekoration im Vordergrunde fort.

Wenn schon die Kühnheit aller dieser Neuerungen jede gewohnte Beurteilung des Theaters unmöglich machte, so hat sich trotzdem die russische Theaterrevolution mit der von Mayerhold geleisteten Arbeit noch nicht begnügt. Die radikale Umgestaltung der alten Bühne sollte ihre Vollendung vielmehr erst in den „Forregger-Werkstätten", an der „Proletkult-Bühne" und im „Projektions-Theater" finden.

Forregger ging über die Versuche Mayerholds weit hinaus, indem er sich bemühte, in seinen Werkstätten „Mastfor" das alte Theater ganz in Akrobatik und Varietészenen auf-

zulösen. Er verfocht hierbei den Standpunkt, die alte Welt könne am besten dadurch zerstörtw erden, daß man sie lächerlich macht, und so trachtete er, auch das Theater mit den Mitteln der Parodie zu verhöhnen. Seine Aufführungen waren wenig mehr als eine Folge von tollen Clownerien und Ekzentrik-Szenen; die Orchestermusik wurde durch das „Lärm-Orchester", das Ballett durch den „Maschinentanz" ersetzt; diese beiden neuen „Kunstformen" galten lange Zeit hindurch als die höchsten Errungenschaften revolutionären Geistes.

Ähnliche Ziele verfolgte auch die unter Eisensteins Leitung stehende „Proletkult-Bühne". Hier sollte gleichfalls die politische Agitation mit den Mitteln der Parodie, der Akrobatik und des Tricks durchgeführt werden. Während der Aufführung eines revolutionär bearbeiteten Stückes von Ostrowski etwa, bewegten sich die Schauspieler, auf Seilen tanzend, über dem Zuschauerraum, es wurde geturnt, gesprungen, Kopf gestanden, und von der ursprünglichen Handlung blieb überhaupt nichts mehr übrig.

Die Revolutionierung des Theaters war also schließlich dahin gelangt, daß die Bühne zuletzt zur Zirkus-Manege geworden war. So widersinnig dies im ersten Augenblick auch anmuten mag, so kann man bei näherer Untersuchung diese Experimente doch nicht rundweg als Verrücktheit abtun. Einer derartigen Deutung widerspricht allein schon der Umstand, daß der gleiche Eisenstein, auf dessen Initiative ein großer Teil dieser Seltsamkeiten zurückzuführen ist, auf der anderen Seite als Regisseur der großen „Chronikfilms" ein ganz außerordentliches Können bewiesen hat.

Der Anküpfung an den Zirkus, an die Buffonerie und an den Hanswurst liegt unbedingt eine interessante Idee zu Grunde, wenn auch die Formen, die dieser Versuch in Rußland gezeitigt hat, vielfach absurd und verunglückt genannt werden müssen. Die Leiter der Proletkult-Bühne gingen von der Erwägung aus, daß der Zirkus in Rußland älter und mit dem Volke tiefer verwachsen sei, als das verhältnismäßig junge und erst spät aus dem Westen importierte Theater. Die revolutionäre Kunst sollte nun, um etwas ganz Neues hervorzubringen, eben an die alte Tradition der volkstümlichen Narrenposse anknüpfen.

Denn schon in den ersten Anfängen der russischen Geschichte, bereits im zehnten Jahrhundert, war mit der byzantinischen Kultur auch die byzantinische Zirkuskunst in Rußland aufgetaucht und hatte dort rasch große Volkstümlichkeit erlangt. Ein Fresko in der Sophien-Kathedrale von Kiew, dessen Entstehungszeit in das Jahr 1073 verlegt wird, stellt bereits eine Gruppe von Zirkusakrobaten, Tänzern und Musikanten dar.

Wenn dieses byzantinische Zirkuswesen später auch an Bedeutung einbüßen sollte, so blieb doch ein Element davon erhalten und wurde zu einer typischen Erscheinung bei jeder russischen Volksbelustigung: Es war dies der Narr, der Hanswurst, von dem schon im elften Jahrhundert in russischen Chroniken berichtet wird. In der ganzen ersten Hälfte des zweiten Jahrtausends hat es in Rußland Narren gegeben, und diese haben sich auch noch im siebzehnten Jahrhundert, nach der Verdrängung der volkstümlichen Schwänke durch die westeuropäische Theaterkunst, in den Marktbuden der großen Messen lebendig erhalten. Diese Volksnarren erheiterten ihr Publikum mit groben, unziemlichen und zuweilen auch aufrührerischen Reden und gaben der Menge dadurch nicht nur Anlaß zur Belustigung sondern auch Gelegenheit, ihre Unzufriedenheit über die Herren zu äußern. Besonders

eng verbunden fühlte sich das Volk mit den Hofnarren, die schon sehr früh zu einer ständigen Einrichtung geworden waren und bisweilen sogar eine nicht unwichtige politische Rolle spielten. Der Hofnarr, dem jedes kecke Wort gestattet war, durfte, als der Einzige, auch dem Zaren die Wahrheit sagen und ihm solcherart andeuten, was das Volk wirklich dachte und fühlte. Somit erfüllte der Spaßmacher lange Zeit hindurch die Funktion eines Fürsprechers für die unterdrückten Stände am Zarenhofe.

Die Volksnarren wieder entwickelten allmählich einen primitiven nationalen Komödienstil, der zumeist aus einer Aufeinanderfolge von akrobatischen Kunststücken, derb-komischen Solo-Auftritten und Dialogen mit Musikeinlagen bestand. Im siebzehnten Jahrhundert tauchten dann auch die ersten ausgebildeten Equilibristen in Rußland auf, zuerst der Seiltänzer Lodigin, der bald in Moskau eine eigene Artistenschule einrichtete und hierfür von Peter dem Großen reich belohnt wurde.

Dieser Herrscher förderte überhaupt die Zirkuskunst und ließ auch den damals berühmtesten Artisten Carolus de Eckenberg nach Rußland kommen, nachdem er dessen Kunstfertigkeit während seines Aufenthaltes in Berlin kennengelernt hatte. Mit dem Auftreten Eckenbergs in Petersburg begann der Einzug des westlichen Zirkus in Rußland, wodurch die einheimische Volkskomödie mit ihren Hanswurstiaden in den Hintergrund gedrängt wurde.

Die folgenden Jahrzehnte brachten dann immer häufiger Gastspiele ausländischer Artistentruppen, und um das Jahr 1750 gab es in Petersburg bereits einen Zirkus nach europäischer Art, der von den unteren Schichten des Volkes sehr stark besucht wurde. Hintereinander traten deutsche und italienische Seiltänzer, Athleten und Equilibristen auf und erregten die größte Begeisterung; besonders volkstümlich wurde damals die Truppe der Italiener Brambilla und Nomorra. Vom Ende des achtzehnten Jahrhunderts an, wurde der Zirkus auch in Rußland zu einer ständigen Einrichtung und entwickelte sich in ähnlicher Weise wie im Okzident; die volkstümlichen, primitiven Formen der früheren Zeit jedoch gingen, parallel mit diesem Aufschwung des westlichen Zirkus, immer mehr unter.

An diese ursprünglichen russischen Hanswurstiaden wollten nun aber die bolschewikischen Theatererneuerer wieder anknüpfen. Am deutlichsten war dieser Zug in dem „Projektions-Theater" ausgeprägt, wo auch die Bühne verschwunden war, und die Aufführung in der Mitte des Saales stattfand; sie bestand in einer stundenlangen Folge von Turnübungen, in einem unausgesetzten Springen und Hin- und Herlaufen, untermischt mit Jongleurkunststücken und Seiltänzereien.

Solcherart hat die Revolutionierung des russischen Theaters zu einer Fülle der abenteuerlichsten und gewaltsamsten Experimente geführt, bei welchen den Erneuerern nichts von dem heilig war, was bis dahin auf der Bühne als unantastbarer Grundsatz gegolten hatte. Ebenso, wie in sozialer Hinsicht alle Fundamente der bürgerlichen Rechtsordnung, wie in der Ethik alle Vorstellungen von einer autonomen Persönlichkeit mit einemmal als überwunden erklärt und abgeschafft werden sollten, so haben auch die Verfechter der Bühnenreform alles zu leugnen gesucht, was bis dahin den Sinn und Inhalt des Theaters gebildet hatte.

Die zahlreichen verschiedenen Wege, auf denen eine völlige Neugestaltung angestrebt wurde, blieben natürlich nicht lange von einander getrennt. Bald mengte sich eine Richtung

mit der anderen, drangen Elemente des einen neuen Stils in den anderen ein. Es entstand ein allgemeines Chaos, das so lange währte, bis eine ganze Anzahl der neuen Experimental-Bühnen wieder untergegangen war. Gegenwärtig hat sich eigentlich nur das Theater Mayerholds als repräsentative bolschewikische Bühne erhalten, und hier hat sich eine Synthese der revolutionären russischen Theaterkunst herausgebildet. Mayerhold allein hat einen wirklich ernst zu nehmenden Ansatz zu einem neuen Bühnenstil hervorgebracht; wie immer man sich dazu verhalten mag, so ist doch das revolutionäre Theater zu einer wichtigen Erscheinung des russischen Lebens geworden. So sehr der Grundgedanke, die Bühne jeder rein ästhetischen und literarischen Bedeutung entkleiden und bloß zu einer Waffe im politischen Kampf machen zu wollen, unserem Gefühl auch wiederstreben mag, so kann doch andererseits nicht unbeachtet bleiben, daß dieses Theater eine gewaltige Wirkung auf die Bevölkerung ausgeübt hat. In dem revolutionären Rußland greifen Theater und Leben auf das engste ineinander, und eben daraus erklärt sich sowohl der starke Einfluß der russischen Bühnenkunst als auch ihre uns befremdende Absonderlichkeit.

Ebenso wie auf allen anderen Gebieten, hat sich aber auch hier gezeigt, daß die Experimente des Bolschewismus überall dort scheitern mußten, wo es sich darum handelte, mit den Überlieferungen ganz zu brechen und etwas grundlegend Neues hervorzubringen. In der Politik, im wirtschaftlichen Leben und auch auf der Bühne erwies es sich bald als notwendig, viele Institutionen wieder gelten zu lassen, die man geglaubt hatte, bereits völlig überwunden zu haben. Die richtige Erkenntnis dieses Umstandes mochte einen der klügsten und einsichtigsten Männer des neuen Rußland, den Volkskommissar Lunatscharski, dazu veranlaßt haben, schon in den ersten Wirren der Revolution, der Zerstörung aller alten Formen Einhalt zu tun.

Während viele von den fanatischen Theater-Erneuerern forderten, man müsse die alten Bühnen überhaupt beseitigen, trat Lunatscharski gerade für den Schutz dieser Institute ein. In einem Brief an Mayerhold erklärte er, ein Theater stelle einen lebendigen Organismus dar, dessen Vernichtung nie wieder gut zu machen sei. „Die Zerstörung von Traditionen," erklärte er, „wäre eine Tat, um derentwillen uns vielleicht in späterer Zeit gerade das Proletariat die schwersten Vorwürfe machen würde. Niederreißen ist leichter als Neues aufbauen, und so soll die Entscheidung darüber, ob wir der alten Theaterkunst noch bedürfen, besser einem späteren Zeitpunkt vorbehalten bleiben.

Die Staatstheater haben durch einen Prozeß der natürlichen Auswahl die besten künstlerischen Kräfte um sich gesammelt; diese ihres Zusammenhanges berauben zu wollen, hieße eine wertvolle Kultur zerstören, ohne dadurch das allgemeine Niveau zu heben. Überdies sind diese Theater nicht etwa leblose Mumien, sie sind vielmehr zu einer weiteren Entwicklung aus sich selbst, nach den ihnen innewohnenden Gesetzen, vollkommen befähigt. Die revolutionäre Atmosphäre, in der wir leben und atmen, wird von selbst dafür sorgen, daß sich allmählich auch die konservativen Theater dem Geist der Zeit anpassen werden."

So stand also von Anfang an den radikalen Gegnern der alten Bühne eine andere Richtung gegenüber, deren Bestreben dahin ging, die Schätze der bürgerlichen Welt nicht zu zer-

stören, sondern für das erwachende Proletariat aufzubewahren. Diesem Grundsatz gemäß hat Lunatscharski dafür gesorgt, daß die früheren Theater unversehrt weiterbestehen konnten. Sie wurden von nun an unter dem Namen „Akademische Bühnen" zusammengefaßt, und man gestattete ihnen auch unter dem neuen Regime, ihre klassischen Traditionen zu bewahren, wenn sie gleich von Zeit zu Zeit genötigt waren, dem neuen Geschmack gewisse Konzessionen zu machen.

Am zähesten haben das „Marien-Theater" in Leningrad und das „Kleine Theater" in Moskau ihre konservative Richtung beizubehalten versucht. Das „Marien-Theater" blieb die Pflegestätte der „Stilbühne", während das „Kleine Theater" nach wie vor seinen Stolz darein setzte, außer den Dramen von Schiller und Shakespeare die bürgerliche Komödie aus der Zeit Ostrowskis mit höchster schauspielerischer Kultur zu pflegen; denn von jeher war das Spiel dieser Bühne weniger auf die Regie als vielmehr auf das bedeutende Können einzelner Schauspieler aufgebaut gewesen, und dieser Zug ist auch jetzt noch für sie bezeichnend. Die größten Darsteller aus der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, wie Tschepkin, Motschaloff, Sadowski und Lenski, haben hier gewirkt, und ihre Nachfolger in der Gegenwart, Juschin, Sadowski, Jermolowa, Leschowskaja und andere, sind redlich bemüht, dem Beispiel ihrer Vorgänger gerecht zu werden. Überdies wirkt am „Kleinen Theater" auch ein Stab bedeutender Dekorationskünstler aus der bürgerlichen Zeit, wie etwa Korowin, Simoff, Wesnin, Arapoff und Dobuschinski.

Das „Große Theater" in Moskau ist auch weiterhin die erste Opern- und Ballettbühne Rußlands geblieben. Zum festen Bestande ihres Repertoires zählen, außer italienischen und anderen westeuropäischen Werken, vor allem die Opern der russischen Komponisten Mussorgski, Tschaikowski, Borodin und Rimski-Korsakoff. In der Inszenierung aller dieser Werke blieb man im allgemeinen der Überlieferung treu und wagte nur von Zeit zu Zeit moderne Experimente. Als solches ist vor allem die Neueinstudierung von „Carmen" unter dem Regisseur Sanin und mit Dekorationen von Federowski zu nennen. Hier wurde insbesondere mit starken Farbeneffekten gearbeitet und eine Harmonie zwischen Malerei und Musik angestrebt; in regietechnischer Hinsicht war die lebendige Behandlung der Chöre bemerkenswert. Auch die Beleuchtungseffekte waren höchst eigenartig.

Ein zweiter Versuch dieser Art betraf Wagners „Lohengrin". Diesmal waren die Dekorationen völlig durch neutrale Vorhänge und Lichteffekte ersetzt; besonders bemerkenswert erscheint der Versuch, auch die absolute Musik der Ouvertüre und der Zwischenspiele durch Beleuchtungswirkungen auf der Bühne gewissermaßen optisch zu untermalen. Allgemein war man bestrebt, die rein akustischen Elemente der Oper ihrer überragenden Bedeutung zu berauben und sie einer Gesamtkonzeption unterzuordnen, ein Versuch, der freilich bei den Sängern auf manchen Widerstand stieß.

Auch das Ballett des „Großen Theaters" mußte verchiedene Reformversuche über sich ergehen lassen, ja es wurden sogar konstruktivistische Ballett-Inszenierungen unternommen, wie etwa die Aufführung von Rimski-Korsakoffs „Capriccio Espagnol" und von Strawinskis „Petruschka". Im Namen der „natürlichen Bewegung" und der „Schönheit des menschlichen Körpers" wurde der Kampf gegen das klassische Ballett proklamiert; weder die kunstvollen

Formen des höfischen Tanzes, noch jene des Djagileff-Balletts entsprachen, nach der Ansicht der Revolutionäre, dem Geist der Gegenwart; der moderne Tanz müsse vielmehr aus der Akrobatik, aus der „Dynamik des modernen Lebens" hervorgehen. Mit dem Auftreten Lukins begann eine Revolution in der Choreographie. Er suchte den Tanz ganz aus dem Körper des Tänzers selbst abzuleiten, aus einem physiologischen Gefühl, nicht aber aus der Musik oder aus den überkommenen klassischen Formen. Abgesehen von solchen Experimenten jedoch wurde auch weiterhin am „Großen Theater" jene Tanzkunst gepflegt, wie sie von Fokin und seinen Mitarbeitern begründet worden war, wenngleich diese Kunst im Leben der russischen Gegenwart unzweifelhaft als sonderbarer und fremdartig berührender Überrest einer ganz anderen Epoche anmuten muß.

Am interessantesten ist wohl die Entwicklung, die das „Moskauer Künstlertheater" in der Zeit nach dem Umsturz genommen hat, jene Stätte, an welcher einst das Bürgertum seinen Bühnenstil am schönsten und vollkommensten entwickelt hatte. Stanislawski selbst berichtet von den großen Problemen, denen er damals gegenüberstand, als es galt, einem ganz neuen Publikum künstlerische Eindrücke zu vermitteln. Zum Unterschied von den revolutionären Theaterleitern, glaubte Stanislawski dem Proletariat nicht unbedingt Stücke aus dessen eigenen Ideenkreis vorführen zu müssen; er meinte vielmehr, der Arbeiter suche gerade im Theater eine andere Welt als die ihm gewohnte, und so hielt er denn einige Zeit hindurch an seinem alten Repertoire fest.

Nur zu bald zeigte sich jedoch, daß dies nicht länger möglich war: Die diktatorische Gewalt der Theaterrevolution machte sich immer stärker geltend und zwang auch das „Künstlertheater" zu Konzessionen und Kompromissen. Den ersten neuen Versuch bedeutete die Aufführung des Byronschen Mysteriums „Kain" im Jahre 1920. Hier hatte Stanislawski eine radikale Abkehr vom Naturalismus unternommen und war sogleich in die Geleise der Stilbühne geraten: Die Dekorationen zeigten einfache, stark geometrische Formen, gewaltige Hallen und Treppenfluchten; alsbald aber erwies sich, daß die Schauspieler in diesem ungewohnten Rahmen sich nicht zu entfalten vermochten, daß es zu keiner Harmonie zwischen Spiel und Inszenierung kam, und so wurde „Kain" zu einem ausgesprochenen Mißerfolg.

Diese erste große Niederlage in seiner theatralischen Laufbahn verstimmte Stanislawski dermaßen, daß er längere Zeit hindurch gar keine neuen Versuche mehr unternahm, denn zu einer völligen Anpassung an das revolutionäre Theater vermochte er sich nicht zu entschließen. Zuletzt folgte er einer Einladung zu einem mehrjährigen Gastspiel im Auslande und erzielte dort mit den Stücken von Tschechoff, Alexej Tolstoi und Gorki, sowie mit Dramatisierungen nach Romanen von Dostojewski große Erfolge, die ihn für die Ablehnung seiner letzten Arbeiten durch die russische Öffentlichkeit einigermaßen entschädigt haben mochten.

Inzwischen führte sein Mitarbeiter Nemirowitsch-Dantschenko das „Künstlertheater" weiter und beschäftigte sich besonders mit dem schon früher errichteten „Musikalischen Studio", in welchem die Oper, die Operette und das Lustspiel mit Musik gepflegt werden sollten. Was ihm bei der Führung dieses „Studios" vorschwebte, war eine ähnliche Idee,

wie jene Mardschanoffs, der seinerzeit an seinem „Freien Theater" den „syntetischen Schauspieler" hatte ausbilden wollen. Auch Nemirowitsch-Dantschenko beabsichtigte eine Generation von Künstlern heranzuziehen, die über ein universelles darstellerisches Können verfügen und zugleich als Opernsänger, Tänzer und Schauspieler auftreten sollten.

Die erste Vorstellung des „Musikalischen Studios" brachte Lecocqs klassische Operette „Mamsell Angot", die einen stürmischen Erfolg erzielte. Die Malerin Gortinskaja hatte reizende Szenenbilder entworfen, die den Eindruck hervorriefen, als wären sie lebendig gewordene Kupferstiche aus alter Zeit; auch der Stil der Darstellung fügte sich vortrefflich in diese Stimmung, und so erregte die ganze Aufführung allgemeines Gefallen.

Auf „Mamsell Angot" und die Offenbachsche Operette „Pericola" folgte dann die Komödie „Lysistrata", nach Aristophanes frei bearbeitet und von dem Maler Rabinowitsch ausgestattet. Die Dekorationen zeigten einen gemäßigten Konstruktivismus und beschränkten sich auf eine Reihe geometrisch-stilisierter weißer Säulen, die sich von einem dunkelblauen Himmel abhoben. In schauspielerischer Hinsicht wurde nach Möglichkeit das „Synthetische Theater" angestrebt, indem alle Formen des Spieles, des Gesanges und des Tanzes miteinander abwechselten. Auch Bizets „Carmen" wurde am „Musikalischen Studio" in modernisierter Regie aufgeführt, und zwar mit einem neuen Textbuch, das sich enger an die ursprüngliche Novelle von Prosper Merimé anschloß.

Das stärkste künstlerische Leben entwickelte sich jedoch in jenen Schauspiel-„Studios", die sich aus dem Ensemble und aus dem Schülerkreis Stanislawskis allmählich herausgebildet hatten. Nach den Ideen Stanislawskis und Nemirowitsch-Dantschenkos sollte jeder junge Künstler das Recht haben, seine eigenen Pläne in voller Freiheit in einem „Studio" zu verwirklichen und zu diesem Zweck Gesinnungsgenossen und Schüler um sich zu versammeln. In diesen „Studios" sollten die Traditionen des „Künstlertheaters" weiter fortgesetzt und durch die neuen Anregungen der jungen Generationen bereichert werden.

Den Anfang dieser Entwicklung machte das bereits im Jahre 1913 entstandene „Erste Studio", dessen Darbietungen schon damals durch ihre ungewöhnliche künstlerische Strenge auffielen. Nach der Revolution erlebte dann das „Erste Studio" eine große Blüte, besonders unter dem Einfluß des hochbegabten Regisseurs Wachtangoff. Inmitten der revolutionären Parolen des Tages wußte Wachtangoff sich durchaus in dem strengen Rahmen einer rein künstlerischen Tradition zu halten und zugleich auch die Bühne von allem starr gewordenen Realismus, von dem Vorherrschen einer rein kopierenden Auffassung zu befreien.

Wohl war Wachtangoff ebenfalls ein Schüler Stanislawskis und blieb den Traditionen seines Lehrers in gewissem Sinne auch stets treu; ihn war es aber nicht mehr darum zu tun, das Leben, so wie es ist, bis in seine kleinsten Einzelheiten wiederzugeben, er suchte vielmehr auf der Bühne eine fiktive Wirklichkeit aus den Bedingungen des Theaters selbst neu zu erschaffen, die mit der Realität außerhalb der Bühne nichts mehr gemein hatte und dabei doch im Innersten wahrhaftiger sein sollte, als jene. Diese Auffassung zeigte sich bereits bei der Einstudierung von Strindbergs historischem Schauspiel „Erich XIV." am „Ersten Studio"; besonders deutlich aber trat sie bei der Inszenierung von Gozzis „Prinzessin

Turandot" hervor, durch welche Wachtangoff, kurz vor seinem Tode, erst seine eigentliche Berühmtheit erlangen sollte.

Hier unternahm Wachtangoff einen Versuch, die Welt des chinesischen Märchens in der Form einer modernisierten „Commedia dell' Arte" wiederzugeben. Die Schauspieler traten zunächst im gewöhnlichen Straßenkostüm auf, begrüßten das Publikum und machten dann vor Aller Augen Toilette: Der Prinz zog ein Stück Leinwand über seinen Frack, wand einen Turban um sein Haupt, der alte Vater wieder hängte sich einen Bart und einige Tücher um, die Damen warfen Schärpen über ihre Toiletten, und nur vier Masken, die „typischen Figuren", trugen von allem Anfang an ihr regelrechtes Theaterkostüm. Während der Aufführung gingen die Schauspieler, die nicht gerade auf der Bühne zu tun hatten, im Zuschauerraum spazieren und apostrophierten das Publikum mit allerlei Scherzen. Mit solchen Mitteln wurde der Eindruck angestrebt und erzielt, als handle es sich hier um eine Improvisation, als hätte sich eine Schar von Gästen zusammengefunden, und als könnte sogleich jeder Zuschauer aufgefordert werden, an dem Spiel teilzunehmen. In diesem Stil einer ganz freien, heiteren Gelegenheits-Aufführung wurde das ganze Stück durchgeführt: Das Spiel löste sich in Wirklichkeit, die Wirklichkeit in Spiel auf, so daß die Grenzen zwischen Realität und Theater völlig verwischt wurden.

Diese Aufführung von „Prinzessin Turandot" wurde später aus dem „Ersten Studio" in das „Dritte" übernommen, das zum Andenken an den inzwischen verstorbenen Wachtangoff von seinen Schülern gegründet worden war. Dieses „Dritte Studio" hat überdies auch noch Maeterlincks „Wunder des heiligen Antonius", Ostrowskis „Wahrheit ist gut, Glück ist besser", Gogols „Heirat" und Puschkins „Boris Godunoff" herausgebracht, durchwegs in interessanten und eigenartigen Inszenierungen.

Weniger bedeutend als diese beiden Pflanzstätten des „Künstlertheaters" sind das „Zweite" und das „Vierte Studio": Das „Zweite" leidet an einem gewissen Schwanken seines Spielplanes, der nebeneinander Dramen von Schiller und Calderon und belanglose Versuche von modernen Autoren enthält; das „Vierte Studio" wieder krankt an einer allzu gewollten Stilisierung. Die bedeutendsten Leistungen dieses letztgenannten Ensembles waren die Aufführungen von Maughams Komödie „Das gelobte Land" mit Dekorationen von Taldykin und von Muratoffs „Kaffeehaus", dessen szenische Ausstattung von Pelenkin stammte.

Zu den Akademischen Theatern wird in Rußland gegenwärtig auch das „Kammertheater" Taïroffs gezählt, wenn es auch unter den Vertretern der konservativeren Richtung auf dem äußersten linken Flügel steht. Eine der ersten Aufführungen Taïroffs nach der Revolution war die Bühnenbearbeitung von E. T. A. Hoffmanns „Prinzessin Brambilla" mit Dekorationen von Jakuloff. Hier sollte die romantische Unwirklichkeit und Phantastik der Hoffmannschen Gestalten mit allen Mitteln der Regie und Inszenierungskunst verdeutlicht werden, und Taïroff und Jakuloff versuchten, auf der Bühne den Eindruck von unklaren Traumvisionen hervorzurufen.

Die Aufführung der Operette „Giroflé-Giroflà" bedeutete wieder einen neuen Stil am „Kammertheater". Die Dekoration Jakuloffs war auf das Äußerste vereinfacht und beschränkte sich eigentlich auf eine Art von Wandschirm, während die Kostüme der Dar-

steller in den heitersten Farben gehalten und nach Möglichkeit burlesk geformt waren. Die ganze Aufführung strebte Exzentrizität und rein theatralische Wirkung an, wobei das gedankliche Element, entsprechend den Theorien Taïroffs, so gut wie völlig beiseite gelassen wurde.

Im Jahre 1923, nach der Rückkehr von seiner Tournee durch Westeuropa, vollzog das „Kammertheater" mit der Aufführung des Stückes „Der Mann, der Donnerstag war", nach dem Roman von Chesterton, eine Wendung zum Konstruktivismus. Denn Taïroff, der einst als revolutionärer Reformator hatte gelten wollen, kam im bolschewikischen Rußland immer mehr in den Verruf, ein reaktionärer Vertreter der bürgerlichen Geschmacksrichtung zu sein. Um dieses Odium von sich abzuwenden, beeilte er sich nun, manche Neuerungen Mayerholds zu übernehmen, so gering seine Sympathien für dessen Methoden im Grunde auch sein mochten. Er griff nun ebenfalls zu beweglichen Gehsteigen und Aufzügen, zu „Konstruktionen" und „biomechanischen" Darbietungen und versuchte, dies alles mit seinen eigenen Prinzipien des „entfesselten Theaters" und des „gebrochenen Bühnenbodens" zu vereinigen. Der Maler Wesnin entwarf die Szenerie für den „Mann, der Donnerstag war" und schuf ein ungemein kompliziertes Bühnenbild, bestehend aus vielen einander schneidenden Flächen, aus verwirrenden Linien, Plakaten und Lichtreklamen; auf Farben verzichtete er diesmal vollkommen und hüllte die ganze Szene in nüchternes Grau. Mit dieser Aufführung hatte sich das Kammertheater bereits sehr weit von seinen ursprünglichen Prinzipien entfernt und sich jenen des „Revolutions-Theaters" angenähert, ohne jedoch mit diesem an Originalität wetteifern zu können.

Im Jahre 1922 entstand, als eine Art „Studio" des Kammer-Theaters, das „Romantische Theater", welches mit zwei Stücken von Alexandre Dumas debutierte. In einem gewissen Zusammenhang mit Taïroff stand auch das „Studio" des Regisseurs Ferdinandoff. Dieser wollte die Theaterkunst auf eine wissenschaftliche Grundlage stellen, ihre Gesetze erforschen und systematisch anwenden; zu experimentellen Zwecken inszenierte er „König Ödipus" und Ostrowskis „Gewitter" mit möglichst einfachen, schlichten und geradlinigen Dekorationen und Kostümen.

Von den vielen kleineren Schauspiel-Ensembles der nachrevolutionären Zeit sind vor allem das „Jüdische Kammertheater" und die „Habima" zu nennen. Das „Jüdische Kammertheater", unter Leitung Granowskis, vereinigt bedeutendes schauspielerisches Können seiner Mitglieder mit virtuoser Beherrschung der Bühnentechnik und einem ausgesprochenen Hang zum Expressionismus. Sein Spielplan umfaßt national-jüdische Stücke, von denen sich Schalom Aschs „Gott der Rache" als besonders erfolgreich erwiesen hat.

Das „Habima-Theater" ist eigentlich eine Schöpfung des Regisseurs Wachtangoff; seine Mitglieder stammten zum nicht geringen Teil aus Palästina, es waren nach Rußland eingewanderte Juden, die sich einst mit der Bitte an Stanislawski gewendet hatten, er möge ihre schauspielerischen Talente fördern. Stanislawski hatte sie an seinen Schüler Wachtangoff gewiesen, und dieser verstand es, obgleich er als Russe kein Wort hebräisch sprach, aus dieser handvoll ungeschulter junger Menschen ein hervorragendes Theater-Ensemble heranzubilden.

Im „Habima-Studio“ wurde mit grenzloser Geduld jahrelang an seinem Werk geprobt bis der letzte, endgültige Ausdruck in Wort und Gebärde gefunden war. Das erste halbe Jahr des Studiums verging mit immer wiederholten Vorlesungen des Stückes, wobei jedes Mitglied seine Vorschläge zu machen hatte; diese Debatten, in denen das Werk kollektiv bearbeitet wurde, bildeten dann das Fundament für die Einzelstudien, die ebenfalls noch gemeinsam begonnen wurden. Erst nachdem sämtliche Figuren der Handlung in monatelangen Diskussionen gestaltet waren, begann die eigentliche Bühnenarbeit.

Um nicht durch materielle Schwierigkeiten zu einer Verkürzung der Probenzeit auf Kosten künstlerischer Vollendung gezwungen zu werden, bekleideten die Mitglieder der „Habima“ gewöhnlich noch einen kleinen Posten, der ihnen den Lebensunterhalt sicherte. Damit sie möglichst viel Zeit ihrer Kunst widmen könnten, wohnten fast alle diese jungen Leute im Theatergebäude, oft in der Garderobe, und verbanden auf diese Art schon äußerlich ihr ganzes Leben eng mit dem Theater. Der weltabgeschlossene Zusammenhang dieser Künstler erinnerte in vielem an die düstere Enge des Ghettos.

Zu der bedeutendsten Leistung der „Habima“ wurde die noch von Wachtangoff selbst inszenierte Aufführung von Anskis jüdischer Tragödie „Der Dybuk“. Außer diesem Stück hat das Ensemble in den ersten Jahren seines Bestandes nur noch ein zweites herausgebracht: „Der ewige Jude“ von Pinski; später wurde dann der Spielplan durch einige andere Werke aus der jüdischen Literatur bereichert, und zuletzt begann man sogar mit Aufführungen von westeuropäischen Bühnendichtungen. Nach dem Tode Wachtangoffs übernahm N. L. Zemach die Führung der Truppe und veranstaltete mit ihr eine sehr erfolgreiche Gastspielreise nach Europa und Amerika. Im Jahre 1927 aber löste sich die „Habima“ infolge von materiellen Schwierigkeiten wieder auf; mit ihr ist aus dem theatralischen Leben Rußlands eine in ihrer Art mustergültige Bühne verschwunden.

Alle die kühnen und vielfältigen Experimente, die seit der Revolution in den Theatern und „Studios“ von Moskau und Petersburg angestellt worden sind, haben auch auf die europäische Bühnenkunst einen gewissen Einfluß ausgeübt. Das westliche Theater, das einst durch das naturalistische Schauspiel Stanislawskis und durch die neue Tanzkunst des russischen Balletts die wertvollsten Anregungen erhalten hatte, blickte auch nach dem Umsturz mit gespannter Aufmerksamkeit nach Rußland, in der Hoffnung, daß dort ein Ausweg aus der allgemeinen Theaterkrise gezeigt werden möchte.

Man war so gewohnt, aus dem Osten neue Offenbarungen theatralischer Kunst zu empfangen, daß man auch alle die Neuerungen, die jetzt auf der russischen Bühne einander jagten, sogleich mit Begeisterung zu übernehmen versuchte. Sogar die völlig revolutionären Experimente Mayerholds, seine „Konstruktionen“ und seine „Biomechanik“ haben manchen europäischen Regisseur zur Nacheiferung angeregt.

Aber es zeigte sich nur zu bald, daß ein derartiges Unterfangen in künstlerischer Hinsicht zur Unfruchtbarkeit verurteilt blieb und nicht mehr sein konnte als eine wertlose Nachahmung; denn gerade dieser revolutionäre russische Bühnenstil ist mit den Voraussetzungen der Revolution viel zu eng verbunden, als daß er ohne weiteres von einer bürgerlichen Gesellschaft übernommen werden könnte. „Konstruktivismus“, „Biomechanik“, „Lärm

orchester“ und „Opernakrobatik“ beruhen auf einer für unser ganzes Denken und Fühlen gänzlich fremden Voraussetzung: Auf dem Erlebnis und auf der Erfahrung des bolschewikischen Umsturzes.

Wenn auch den tollsten Neuerungen auf dem russischen Theater der Ernst nicht abgesprochen werden kann, so muß dies alles dennoch auf das europäische Empfinden verletzend wirken. Einen wahrhaft künstlerischen Eindruck aus diesen Vorstellungen des revolutionären Theaters gewinnen zu wollen, dies erscheint im Vorhinein als aussichtsloser Versuch, erinnert doch das neue russische Spiel in nichts mehr an die gewohnten Vorstellungen vom Theater.

Nur wenn man die russische Revolution mit allen ihren geistigen und materiellen Folgen zur Erklärung heranzieht, gewinnt auch das neue russische Theater seinen Sinn. Dieser Umstand verleiht jenen Experimenten ihre innere Berechtigung, engt aber zugleich auch ihre allgemeine Bedeutung außerordentlich ein: Dem künstlerischen Empfinden Europas, das einen ganz anderen Weg der sozialen und kulturellen Entwicklung gegangen ist, werden „Konstruktivismus“, „Biomechanik“, „Lärmorchester“ und „Maschinentanz“ wenig mehr bedeuten können als eine völlig wesensfremde Erscheinung, die freilich als solche von höchstem kulturhistorischem Interesse ist.

Abbildungs-Verzeichnis

Grundlagen. Leibeigenen- und Hoftheater, Kleines Theater und Künstlertheater

1. Puppentheater (XVIII. Jahrh.). Mus. Bachruschin, Moskau.
2. Leibeigenentheater von Ostankino, Donnermaschine.
3. Cod. Slav. 5 (Nationalbibliothek Wien) Apokalypse. fol. 41 r.
4. idem, fol. 54 r.
5. Himmelfahrt des Elias. Moskau, Sammlung Rjabuschinski.
6. Cod. Slav. 5 (Apokalypse). Nationalbibliothek Wien. pag. 54 v.
7. Türkisches Marionettentheater (XIX. Jahrh.). Moskau.
8. Festbuch der Krönung der Kaiserin Anna, 1730. Krönungszug. Nationalbibliothek.
9. Loge des Leibeigenentheaters von Ostankino.
10. Festbuch der Krönung der Kaiserin Anna, 1730. Schlußvignette.
11. Das Große Theater in Moskau.
12. Bucharin: „In solcher Nacht!“ Hoftheater 1891. Dekoration von Janoff.
13. „Hamlet.“ Aufführung des Hoftheaters von 1891. Dekoration von Helzer.
14. „Eugen Onegin.“ Hoftheater 1893. Dekoration von Botscharoff.
15. Rimski-Korsakoff: „Mlada.“ Hoftheater 1938. Entwurf von Repin.
16. Szene aus dem „Eugen Onegin“. Hoftheater 1893. Der Sänger Fügner.
17. „Der Kaufmann von Venedig.“ Hoftheater 1896. Dekoration von Janoff.
18. Thetis-Ballett. Aufgeführt in Petersburg aus Anlaß der Anwesenheit des Deutschen Kaisers, 1897.
19. Szenenbild aus einem Schauspiel von Newischina. Hoftheater 1896.
20. Szenenbild aus einem Schauspiel von Nemirowitsch-Dantschenko. Hoftheater 1896.
21. Kleines Theater, Moskau: „Don Carlos“. 1893.
22. Kleines Theater, Moskau: „Maria Stuart“. 1910.
23. E. Sokoloff: „Die eiserne Mauer“. Kleines Theater.
24. Alexander-Theater, Leningrad: „Zar Fjodor Iwanowitsch“.
25. Künstlertheater 1898: „Zar Fjodor“.
26. Künstlertheater: „Gore ot uma“, III. Akt. Dekoration von Dobuschinski.
27. Künstlertheater: „Anathema“.
28. Künstlertheater: „Julius Cäsar“, III. Akt. 1904.
29. Künstlertheater: „Der Revisor“. 1908.
30. A. Benois: „Das Gastmahl zur Zeit der Pest“. Künstlertheater.
31. Künstlertheater: „Zar Fjodor“. 1922.
32. Künstlertheater: „Die Tage der Turbini“. (Der deutsche General beim Hetman aller Kosaken.) Aufnahme Dr. Gregors während der Vorstellung, 1927.
33. Studio Stanislawski. Kostümskizze.
34. Studio Stanislawski. Kostümskizzen.

Kreis des Moskauer Künstlertheaters

35. Cod. Slav. 6. Acta apostolorum. pag. 241 r. Nationalbibliothek.
36. Acta apostolorum. pag. 75 r. Nationalbibliothek.
37. J. Bilibin: Dekorationsentwurf für das Pawlowa-Ballett.
38. J. Bilibin: „Das Märchen vom goldenen Hahn".
39. A. Stschekotikina: Kostüm des Dschinghis-Khan.
40. Acta apostolorum. pag. 270 r.
41. Stschekotikina: „Sadko". Figuraler Entwurf.
42. Höllenfahrt Christi. Moskau, Sammlung Morosoff.
43. Cod. Slav. 5. (Apokalypse.) pag. 120 v. Nationalbibliothek.
44. J. Bilibin: „Geschichte Theophils".
45. B. Schukajeff: „Legende". Dekorationsbild.
46. Wassnetzoff: „Schneewittchen". Skizze für die Oper Mamontoffs.
47. Wassnetzoff: „Opritschnik".
48. Golowin und Mayerhold.
49. Golowin: „Eugen Onegin". Mus. Bachr., Moskau.
50. Golowin: „Orpheus". Mus. Bachr., Moskau.
51. A. Golowin: „Das Gewitter".
52. A. Golowin: „Holofernes".
53. P. Kontschatowski: „Kaufmann Kalaschnikoff".
54. N. Röhrich: „Heiliger Frühling".
55. N. Sapunoff: „Die Schaubude".
56. W. Simoff: „Iwanoff".
57. M. Dobuschinski: „Pique Dame". Das Spielhaus.
58. S. Sudeïkin: Vorhang für „Salome".
59. S. Sudeïkin: „Ballettdekoration".
60. M. Dobuschinski: „Eugen Onegin". Der Garten.
61. 62. A. Benois: „La dame aux camélias". Figurinen.
63. A. Benois: „Le malade imaginaire". Décor de la cérémonie.
64. A. Benois: „Le Club des Cordeliers". Napoleon-Film 1925.
65. A. Benois: Petruschka. Dekoration, Skizze.
66. A. Benois: L'école de Brienne. Napoleon-Film 1925.
67. A. Benois: „Der Idiot". II. Akt. Die Familienpension.
68. M. Dobuschinski: „La Traviata" (Chauvesouris).
69. Benois: „Der Idiot". Die Freunde: Advokat, Kaufmann, Intellektueller, Kommis, Nihilistischer Professor.
70. A. Benois: „Die Kameliendame". Salon der Marguerite. Nationalbibliothek Wien.
71. A. Benois: „Die Kameliendame". Szenenbild: „In Auteuil".
72. Dobuschinski: „Kabale und Liebe". Figurinen.
73. M. Dobuschinski: „Ein Monat auf dem Lande". Blaues Zimmer.
74. M. Dobuschinski: „Die Räuber". Gallerie.
75. K. Korovin: „La Sibirie". Dekoration.
76. K. Korovin: „Choswantschina".
77. K. Korovin: „Der Korsar".
78. 79. K. Korovin: Figurinen.
80. „Drei Schwestern", IV. Akt. Modell des Künstlertheater-Museums, Moskau.
81. „Die Brüder Karamassoff". Modell des Künstlertheater-Museums, Moskau.

Kreis des russischen Balletts: Léon Bakst

82. Léon Bakst. Photo Choumoff.
83. Bakst: „Hélène de Sparte". Dekoration.
84. Bakst: Kostüm des Pollux in „Hélène de Sparte".
85. Bakst: „Le Faun" (Nijnski).
86. Bakst: Studie zum „Après-midi d'un faun".
87. L. Bakst: „Daphnis et Chloë".
88. Bakst: „St. Sébastien". Dekoration.

89. Bakst: „St. Sébastien“. Dekoration.
90. Bakst: „St. Sébastien“.
91. L. Bakst: Figurine zu St. Sébastien.
92. Bakst: Page. Figurine.
93. Bakst: Kostüm Louis XIV. Pawlowa-Tournée.
94. L. Bakst: Palastdekoration zur „Sleeping Princess“.
95. Bakst: Pagenfigurine zur „Sleeping Prinzess“.
96. L. Bakst: Ballettfigurine.
97. Bakst: Negerknabe.
98. Bakst: „Modern dress“. Karikatur.
99. Bakst: Kostümentwurf.
100. Schariar, Roi des Indes, „Schéhérézade“. Kostümentwurf von Bakst.
101. Schah Zeman in „Schéhérézade“. Kostümentwurf von Bakst.
102. Bakst: „L'oiseau de feu“. Figurine.
103. Bakst: Ida Rubinstein als St. Sébastien.
104. J. Stravinski (sitzend), M. Larionoff und L. Bakst.

Kreis des russischen Balletts: Darsteller

105. Ballettstudie im Jahrbuch der Hoftheater 1892/93.
106. Sylphidenballett, Paris.
107. Phantasiedekoration für ein Ballett von Saint-Léon. Hoftheater 1895/96.
108. Der Tänzer Nijnski.
109. Nijnski im siamesischen Ballett. Photo Librairie de France.
110. Nijnski im siamesischen Ballett. Photo Librairie de France.
111. Nijnski im siamesischen Ballett. Photo Librairie de France.
112. Ida Rubinstein. Photo Librairie de France.
113. M. Fokin und Vera Fokina in Schumanns „Karneval“.
114. Th. Karsavina. Porträt von N. Gontscharowa. Nationalbibliothek.
115. Th. Karsavina im „Karneval“ als Colombine.
116. Th. Karsavina und L. Massin, „Die lustigen Weiber“. 1920.
117. Th. Karsavina in „Le Chant du rossignol“. 1920.
118. Th. Karsavina. Porträt. 1920.
119. Anna Pawlowa.
120. Vera Nemtschinowa.
121. Vera Nemtschinowa im „Karneval“.
122. Vera Nemtschinowa. Phot. Choumoff.
123. Tschernischewa. Phot. Choumoff.
124. Der Tänzer Woiciechowski.
125. Marie Boldireff. Photo Choumoff.
126. Vera Nemtschinowa und Nik. Zwereff im „Karneval“.
127. Olga Spissivzeva (Gr. Oper, Paris). Photo Choumoff.
128. Der Tänzer Woiciechowski.
129. Olga Spissivzeva und Serge Lifar in „La Chatte“.
130. Tschernischewa und Serge Lifar in dem Ballett: „Le Pas d'acier“ von S. Prokowieff und J. Jakuloff.
131. Die Tänzer Massin und Lifar, die Tänzerinnen A. Danilova und L. Tschernischewa in Larinoffs „Le Pas d'acier“.
132. N. Gontscharowa: Figurine zur „Liturgie“.

Kreis des russischen Balletts: Fortsetzer

133. Tod Mariä (XVII. Jahrh.), Moskau.
134. Cod. Slav. 6. Evangelist. pag. 115 v. Nationalbibliothek.
135. N. Gontscharowa: Figurine.
136. N. Gontscharowa: Figurine.
137. Suppl. grec. 128. Fol. 1b. Nationalbibliothek. Der Evangelist Johannes, von Gott erleuchtet, das Evangelium diktierend.
138. N. Gontscharowa: Kostümentwurf zur „Liturgie“.

139. N. Gontscharowa: Costume du moyen-âge.
140. N. Gontscharowa: Spanierinnen. Kostümstudie.
141. N. Gontscharowa: Spanisches Kostüm. Ausführung.
142. N. Gontscharowa: „Der Feuervogel". 1926. Szenenbild.
143. N. Gontscharowa: „Der Feuervogel". Vorhang.
144. N. Gontscharowa: „Der Feuervogel". Dekoration des II. Aktes.
145. N. Gontscharowa: „Der Feuervogel". Kostümentwurf.
146. N. Gontscharowa: „Der Feuervogel". Kostümentwurf.
147. N. Gontscharowa: „Der Feuervogel". Kostümentwurf.
148. N. Gontscharowa: Costume caucasien.
149. N. Gontscharowa: „Le Clocher". Szenenbild. Konstruktion aus verschiedenem Material (Glas, Leinwand, Blech usw.).
150. N. Gontscharowa: Dekoration zum „Blauen Vogel".
151. N. Gontscharowa: „Le coq d'or". III. Akt.
152. N. Gontscharowa: „Rhapsodie espagnole". Ballett. Décor.
153. Natowa. Photo Choumoff.
154. N. Gontscharowa: Vorhang des Marionettentheaters.
155. N. Gontscharowa: Marionette.
156. N. Gontscharowa: Marionette.
157. N. Gontscharowa: Marionette.
158. N. Gontscharowa: Marionette.
159. N. Gontscharowa: Marionette.
160. N. Gontscharowa: Marionette.
161. N. Gontscharowa: Marionette.
162. N. Gontscharowa: Marionette.
163. Der Tänzer Massin im Ballett „Mitternachtssonne". Kostüm von M. Larionoff.
164. N. Gontscharowa: Marionette.
165. M. Larionoff: „Bouffon". Dekoration. Nationalbibliothek, Wien.
166. M. Larionoff: „Bouffon". Tänzer.
167. M. Larionoff: „Bouffon". Bouffon und sein Weib.
168. M. Larionoff: „Soleil de minuit". Ballett 1915, Paris.
169. M. Larionoff: „Soleil de minuit".
170. M. Larionoff: „Bouffon". Szen. Detail.
171. M. Larionoff: „Bouffon". Kopfschmuck.
172. M. Larionoff: „Bouffon". Bouffons Weib.
173. M. Larionoff: „Masque théâtrale". Licht- und Schattenwirkung (vgl. Fig. 175).
174. M. Larionoff: „Soleil de minuit". Figurinen.
175. 176. Larionoff: Theatralische Studien.
177. M. Larionoff: Reliefdekoration „Kulisse".
178. M. Larionoff: Szen. Skizze.
179. M. Larionoff: Vorhang.
180. M. Larionoff: Choreographisches Beispiel.
181. Poschedajeff: Figurine. Sammlung Juschni.
182. E. Stern: Szenenbild. Sammlung Juschni.

Kleintheater in der Nachfolge Léon Baksts

183. Urwanzoff: Kostümstudie. Nationalbibliothek, Wien.
184. Tschelischeff: Figurine. Sammlung Juschni.
185. B. Schukajeff: La pastorale. Dekoration.
186. Urwanzoff: „Märchendekoration".
187. Ursprüngliche Skizze zum Bilde „Wolgaschlepper" des „Blauen Vogels". Sammlung Juschni.
188. Tschelischeff: „Lubok". Sammlung Juschni.
189. M. Urwanzoff: Dekoration. Nationalbibliothek, Wien.
190. Schukajeff: Dekorationsentwurf „Une fête champêtre".
191. Poschedajeff: Figurine. Sammlung Juschni.

Kreis des Moskauer Kammertheaters

192. Kammertheater „Tamira“. Dekor. von A. Exter. 1916.
193. A. Exter: „Pantomime espagnole“. Konstruktion. 1926.
194. A. Exter: „Salome“. Kammertheater. 1917.
195. A. Exter: „Othello“. Konstruktion. 1927.
196. A. Exter: Konstruktion für Calderon: „Dame Kobold“. II. Studie, Moskau.
197. A. Exter: Konstruktion für das Kino: „Die Tochter der Sonne“.
198. A. Exter: Kostümskizze zu Calderon.
199. A. Exter: Kostümskizze.
200. A. Exter: Kostümskizze.
201. Fjodoroff: Tanzfigurine.
202. A. Wesnin: Pappemodell zur „Phädra“. Kammertheater.
203. A. Wesnin: „Phädra“. Kostüm, Ausführung.
204. A. Wesnin: Kostümskizze.
205. A. Wesnin: Kostümskizze.
206. Kammertheater: „Der Mann, der Donnerstag war“.
207. A. Wesnin: Bühnenaufbau zu: „Der Mann, der Donnerstag war“.
208. „Der Mann, der Donnerstag war“. Detail.
209. Kammertheater: „Tag und Nacht“. Operette von Lecoq. (Aufnahme Dr. Gregors während der Vorstellung.)
210. Kammertheater. B. Ferdinandoff: „Adrienne Lecouvreur“.
211. O. Amasowa: „Verlorene Liebesmüh“.
212. Bild II, zu Nr. 213.
213. Bild VI. G. u. W. Stenberg: „Die heilige Johanna“. Kammertheater, Moskau.
214. G. Jakuloff: „Giroflé-Giroflà“. Finale.
215. Kammertheater: „Giroflé-Giroflà“. Bewegungsdetail.
216. G. Jakuloff: „Giroflé-Giroflà“. Kammertheater.
217. Kammertheater. G. Jakuloff: „Prinzessin Brambilla“.
218. A. Exter: Konstruktion für eine Tragödie.
219. A. Exter: „Der Kaufmann von Venedig“. Nationalbibliothek, Wien.
220. G. Jakuloff: Kostümskizze zu „Der Verführer von Sevilla“.
221. G. Jakuloff: Kostümskizze zu „Der Verführer von Sevilla“.
222. Kammertheater, Moskau: „Salome“. Modell der Nationalbibliothek, Wien.
223. Fomina: „Galilei“. Modell der Nationalbibliothek Wien.
224. Zenaïda Mayerhold.
225. Alice Koonen.

Inszenierungsstudien von Leningrad. Wiener Operette

226. Experimentaltheater, Leningrad: „Die ungöttliche Komödie“.
227. Experimentaltheater, Leningrad: „Die ungöttliche Komödie“.
228. Experimentaltheater, Leningrad: „Die ungöttliche Komödie“.
229. Szenenbild aus einem Leningrader Theater.
230. Leningrad: Eine Szene aus dem Schauspiel „Marokko“.
231. Szene aus dem Schauspiel: „Marokko“.
232. Leningrad: Szene aus dem Schauspiel „Marokko“.
233. Szenenbild aus einem Theater in Leningrad: „Der unglückliche Eugen“.
234. Szenenbild: „Der unglückliche Eugen“. Leningrad. Schattendetail.
235. Szenenbild aus einem Leningrader Theater.
236. A. N. Feon: „Eva“ (Léhar). I. Akt. Michailowtheater.
237. „Eva“ (Léhar). II. Akt. Ballszene. Michailowtheater.
238. „Eva“ (Léhar). III. Akt.

Entfaltung des Architekturstiles (Barockinnervation)

239. B. Matrunin: „Der grüne Kakadu".
240. B. Mutrunin: „Der Widerspänstigen Zähmung". Bühnenaufbau.
241. B. Matrunin: Kostümskizzen zu „Eugen Onegin".
242. B. Matrunin: „Eugen Onegin".
243. B. Matrunin: Kostümmodelle zu „Der Widerspänstigen Zähmung".
244. B. Matrunin: Kostümskizze zu „Die Unsichtbare".
245. B. Matrunin: Kostümskizze zu „Der Widerspänstigen Zähmung".
246. B. Matrunin: Kostümskizze zu „Der Widerspänstigen Zähmung".
247. B. Matrunin: Kostümskizze zu „Der Unsichtbare".
248. B. Matrunin: Kostümskizze zu „Der Unsichtbare".
249. B. Matrunin: Kostümskizze zu „Der steinerne Gast".
250. B. Matrunin: Kostümskizze zu „Der steinerne Gast".
251. B. Matrunin: Kostümskizze zu „Der steinerne Gast".
252. B. Matrunin: Kostümskizze zu „Gewitter".
253. B. Matrunin: Kostümskizzen zu „Eugen Onegin".
254. F. Fedorowski: „Choswantschina".
255. O. Amosowa: „Suche, so wirst du finden".
256. J. Sawadski: „Das Wunder des heiligen Antonius".
257. A. Lentuloff: Entwurf zum „Prometheus".
258. B. Lentuloff: „Das Gewitter".
259. A. Lentuloff: „Hoffmanns Erzählungen".
260. A. Lentuloff: „Der Dämon".
261. A. Lentuloff: „Hoffmanns Erzählungen". Kostümskizze.
262. A. Lentuloff: „Hoffmanns Erzählungen". Kostümskizze.
263. B. Ferdinandoff: Kostüme zu „König Ödipus".
264. G. Jakuloff: „König Ödipus". Dekorationsentwurf.
265. Jakob Jakowleff (Mayerhold-Theater).
266. N. Pelenkin: „Das Kaffeehaus."
267. N. Pelenkin: Kostümskizze zu „Das Kaffeehaus".
268. N. Pelenkin: Kostümskizze zu „Das Kaffeehaus".
269. G. Jakuloff: Kostümmodelle zu „Rienzi".
270. G. Jakuloff: Kostümskizze zu „Ödipus".
271. G. Jakuloff: „Ödipus". Kostümskizze.
272. G. Jakuloff: „Ödipus". Kostümskizze.
273. Experimentaltheater: Josephs-Ballett. Modell im Mus. Bachr., Moskau.
274. G. Jakuloff: Kostümmodelle zu „Rienzi".
275. G. Jakuloff: Dekoration zu „Le pas d'acier".
276. G. Jakuloff: Szenerie zu: „Der ewige Jude".
277. Aus Cod. Slav. 5 der Nationalbibliothek Wien: Apokalypse.
278. Samoschewadoff: Mysterium Buff.
279. Jakuloff: Bühenentwurf.
280. O. Amosoff: „Julius Cäsar". Bühnenmodell.
281. Akademisches Staatstheater: „Lohengrin". Mus. Bachr., Moskau.
282. O. Winogradowa: Kostümmodell zu „Lohengrin".
283. O. Winogradowa: Kostümmodell.
284. A. Fomina: „Galilei". Bühnenmodell. (Vgl. Fig. 223.)
285. F. Federowski: „Schisel". Ballett. Neues Akademisches Staatstheater.
286. F. Federowski: „Carmen".
287. F. Federowski: „Lohengrin".
288. J. Rabinowitsch: „Der Revisor".
289. Fedorowski: „Choswantschina". Djaghileff-Theater, Paris.
290. A. Rabinowitsch: „Aëlitta". Filmkonstruktion. Mus. Bachr., Moskau.
291. A. Rabinowitsch: „Carmen". Bühnenkonstruktion. Mus. Bachr., Moskau.
292. Modell des Mus. Bachr., Moskau.
293. B. Matrunin: „Gewitter". Studio Schaljapin.
294. A. Fomina: „Faust".
295. G. Jakuloff: „Rienzi".

296. M. Andrejenko: Konstruktion. Bes.: Nationalbibliothek, Wien.
297. M. Andrejenko: Konstruktion.
298. M. Andrejenko: Figurinen.

Gegenströmung und beginnende Analyse (Gothische Innervation)

299. Cod. Slav. 5. pag. 84v. Apokalypse. Nationalbibliothek.
300. Ikon: Figuraler und gegenständlicher Hintergrund (XVII. Jahrhundert).
301. W. Kandinski: Aquarell. Albertina, Wien.
302. Matrunin: Dekorativer Entwurf.
303. N. Pelenkin: „Karneval". Dekorativer Entwurf.
304. Tatlin: Bühnenmodell.
305. B. Wialkoff: „Der Graf von Monte Christo". Konstruktion.
306. Tatlin: Dekorationsmodell.
307. Tatlin: Dekorationsentwürfe für eine revolutionäre Bühne.

Kleinbühnen im analytischen System

308. Wachtangoff auf dem Totenbette.
309. Wachtangoff: „Die Spinne". Mus. Bachr., Moskau.
310. Wachtangoff: Prolog der „Turandot".
311. Wachtangoff: „Turandot". Vor dem Vorhang.
312. Wachtangoff: „Turandot". Bewegungsdetail.
313. Wachtangoff: „Turandot". Gesamtszene.
314. Wachtangoff-Niwinski: „Turandot". Szen. Aufbau.
315. Wachtangoff: „Prinzessin Turandot". Szen. Detail.
316. Wachtangoff-Theater: Kostüm des Prinzen Kalaf.
317. Michael Tschechoff.
318. Wachtangoff-Theater: „Turandot". Skirina-Szene. Aufnahme Dr. Gregors während der Aufführung.
319. Künstlertheater. J. Rabinowitsch: „Lysistrata".
320. A. Rabinowitsch: „Weisheit ist gut, Glück ist besser".
321. A. Rabinowitsch: „Der Zauberer". Jüd. Kammertheater.
322. M. Chagal: „Die Agenten". Jüd. Staatskammertheater.
323. Jüdisches Kammertheater: „Trouadec". Aufnahme Dr. Gregors während der Vorstellung.
324. Habima-Theater: „Dybuk". Berliner Gastspiel. Phot. Dr. Hans Böhm.
325. Habima-Theater: „Dybuk". Berliner Gastspiel. Phot. Dr. Hans Böhm.
326. Habima, Moskau: „Dybuk".
327. Habima-Theater: „Dybuk".

Großbühnen im analytischen System

328. Vsevolod E. Mayerhold.
329. Theater der Revolution. W. Schestakoff: „Die einträgliche Stelle".
330. Entwurf für „irgendwelche" Revolutionsstücke.
331. Theater der Revolution. W. Schestakoff: „Spartakus". Bewegungsdetail.
332. Theater der Revolution. N. Komardukoff: „Die Rückkehr Don Juans".
333. Mayerhold-Theater: „Don Juans Wiederkehr".
334. Mayerhold-Theater: „Der großmütige Hahnrei" von Crommelynk. Aufgeführt 1922.

335. Mayerhold-Theater: „Der großmütige Hahnrei".
336. Mayerhold-Theater: „Der gehörnte Ehemann". Bewegungsstudie.
337. Mayerhold-Theater: „Tarelkins Tod". Bewegungsdetail.
338. Mayerhold-Theater: „Tarelkins Tod". Maschinerie.
339. Mayerhold-Theater: „Tarelkins Tod". Szen. Detail.
340. Mayerhold-Theater: Hintergrund zu „Die Erde bäumt sich".
341. Mayerhold-Theater: Kostümentwurf für den „Hochmütigen Hahnrei".
342. Mayerhold-Theater: „Die Erde bäumt sich". Bewegungsdetail.
343. Meyerhold-Theater: „Die Erde bäumt sich". Szen. Detail.
344. Mayerhold-Theater: „Trust D. E.".
345. Mayerhold-Theater: „Trust D. E.". Bewegte Wände.
346. Mayerhold-Theater: „Trust D. E.". Szen. Detail: In der Wüste.
347. Mayerhold-Theater: „Trust D. E." Szene in Berlin.
348. Mayerhold-Theater: „Die Morgenröte". Vor den Toren der Stadt.
349. Mayerhold-Theater: „Die Morgenröte". Szen. Detail.
350. Mayerhold-Theater: „Die Morgenröte". Bewegungsdetail.
351. Mayerhold-Theater: „Die Morgenröte". Schlußszene.
352. Mayerhold-Theater: „Der Wald" von Ostrowski. (Aufgeführt 1924.)
353. Mayerhold-Theater: „Der Wald". Peter und Aksiuscha (Zenaïda Reich).
354. Mayerhold-Theater: „Der Wald". Akrobatisches Detail.
355. Mayerhold-Theater: „Der Wald". Peter und Aksiuscha (Zenaïda Reich).
356. Mayerhold-Theater: „Das Mandat" von Nik. Erdmann. (Aufgeführt 1925.)
357. Mayerhold-Theater: „Mandat" von Nik. Erdmann. Szen. Detail, III. Akt.
358. Mayerhold-Theater: „Der Lehrer Bubus". III. Akt, Schlußszene.
359. Mayerhold-Theater: „Der Lehrer Bubus" von Fayko. (Aufgeführt 1925.)
360. Mayerhold-Theater: „Der Lehrer Bubus". Detail der Szenerie.
361. Max Reinhardt: „Ödipus". Szen. Detail.
362. Karlheinz Martin. „Franziska" (1923). Raumbühne. Modell der Nationalbibliothek, Wien.
363. Max Reinhardt-Normann Bel-Geddes: Raumtheater zur Aufführung von Dantes „Göttlicher Komödie".
364. Mayerhold-Theater: „Der Revisor". Text von Gogol, Bearbeitung von V. Mayerhold und M. Koreneff in 15 Episoden. Modell in der Sammlung des Theaters. Chlestakoff (Garin), Anna Andrejewna (Zenaïda Reich).
365. Mayerhold-Theater: „Der Revisor". Anna Andrejevna (Zenaïda Reich) und die Offiziere.
366. Mayerhold-Theater: „Der Revisor". Szene der Anna Andrejevna. Aufnahme Dr. Gregors während des Spieles.
367. Mayerhold-Theater: „Der Revisor". Aufnahme Dr. Gregors während des Spieles.
368. Mayerhold-Theater: „Der Revisor".
369. Mayerhold-Theater: „Der Revisor". Bestechungsszene.

Proletkulttheater, Akrobatik und Clownerie

370. Primitives Raumtheater im Orient.
371. Szene aus einem Stück von Ostrowski. Regie: Eisenstein.
372. Proletkult-Bühne: Inszenierung eines Stückes von Ostrowski.
373. Proletkult-Bühne: Inszenierung eines Stückes von Ostrowski. (Bearbeitungen klassischer Stücke.)
374. Proletkultur: „Die Abreise nach dem Ausland".

375. Clownerie. Regie: Eisenstein.
376. Das akrobatische Theater: Der Selbstmord des Helden.
377. Der Zuschauerraum des Marientheaters.
378. Ukrainische Arbeiter im Publikum einer Chorauffführung.
379. Aus der Filmaufnahme: „Der Raub des Tagebuches“. Regie: Eisenstein.
380. Arbeiter einer Lackfabrik führen ein Stück von Molière auf.

Massentheater

381. „Le Triomphe du Peuple français“. Entwurf von David. Paris, Musée Carnavalet.
382. De Machy: „Das Fest des Höchsten Wesens, 1794“. Musée Carnavalet, Paris.
383. Naudet: „Fête de l'Etre suprême“. Paris, Musée Carnavalet.
384. De Machy: „Fête de l'Unité“. Musée Carnavalet, Paris.
385. Modell für das Massenfest „Kampf und Sieg“.
386. Modell für das Massenfest „Kampf und Sieg“. (Andere Version.)
387. Entwurf für ein Massentheater.
388. Agitation im Zirkus.
389. N. Ewreïnoff. Zeichnung von Annenkoff.
390. Tribünen vor dem Winterpalais.
391. Arbeit an den Tribünen vor dem Winterpalais.
392. Die theatralische Erstürmung des Winterpalais: Die „weiße“ Tribüne.
393. Die „rote“ Tribüne.
394. Weiße Tribüne.
395. Verbindungsbrücke zwischen beiden Tribünen.
396. Defilierung der Truppen vor der „weißen Regierung“.
397. Ausfahrende Militärautos.
398. Die Bourgeoisie.
399. Das Frauenbataillon.
400. Kerenskis Flucht.
401. Angriff der roten Truppen.
402. Der Entscheidungskampf.
403. Siegreiche Militärautos.
404. Eine Theaterausstellung in Moskau.
405. Ausstellung für Theaterdekorationskunst, Moskau.

Namens-Register

Abraham (Metropolit) 15
Ackermann 15 f, 67
Aeschylos 50
Alexander I. 69 f
Alexander II. 78, 80
Alexander III. 80
Alexandre 34
Alexei Michaelowitsch (Zar) 15, 62 ff
Alexejeff, siehe Stanislawski
Alpatoff 18
Amosoff 45, Abb. 280
Amossowa Abb. 211, 255
Amski 122
Andersen 37
Andrejeff 29, 87
Andrejenko 45, Abb. 297 ff
Anna Iwanowna (Zarin) 16, 21, 66, Abb. 8, 10
Anna von Braunschweig 66
Anna von Kurland, siehe Anna Iwanowna
Annenkoff 104, Abb. 389
Antoine 100
Araja 66, 68
Arapoff 21 f, 117
Aristophanes 119
Asch 121
August II. von Sachsen 66
Bachruschin 10, 14, 22 f
Bakshy 40
Bakst 33 ff, 37 ff, 55, 89, 92 f, Abb. 82 ff, 104
Bednij 113
Belinski 79 ff
Bel-Geddes 52, Abb. 363
Benois 32 ff, 36 f, 89, 92 f, Abb. 30, 61 ff
Bertoli 34
Bilibin 36, 90, Abb. 37 f, 44
Biron 66
Bizet 119
Bjelij 113
Björnson 26
Block 90
Böhn 17
Boldireff 125
Bono 66
Borodin 117
Botscharoff 14
Botticelli 110
Brahm 28, 30 ff
Brambilla 115
Brioschi 25
Brjussoff 94
Brodski 22
Bucharin 25, Abb. 12
Bulgakoff 31
Bulle 50
Burghardt 23
Burnacini 34
Byron 180
Calderon 120, Abb. 196
Carter 40, 53
Casanova 66
Cézanne 34
Chagal Abb. 323
Chesterton 42, 121, Abb. 206
Chudjakoff 38
Claudel 113
Cohen 14
Corneille 16, 67
Craig 32, 95
Crommelijnk Abb. 334 ff
Danilowa Abb. 131
David Abb. 381
De Machy 54, Abb. 382, 384
Dérain 34
Djaghileff 35, 89, 92 f, 118
Dobuschinski 29, 36 f, 39, 117, Abb. 26, 57, 60, 68, 71 ff
Dostojewski 29
Dumas 121
Dürer 20
Ebersolt 18
Eckenberg 115
Efres 28, 30
Ehrenburg 111
Einstein 38, 40
Eisenstein 39, 107, 114, Abb. 375, 379
Ekhof 16
Elisabeth (Zarin) 67 f

Elßler 91
Erdmann Abb. 357
Ewreinoff 54, 95 f, 100, 104 f, Abb. 389
Exter 41, 99, Abb. 192 ff, 218
Fayko Abb. 359
Federowski 45, 90, 117, Abb. 254, 285 ff, 289
Fedor (Zar) 15, 64
Féon Abb. 236
Ferdinandoff 42, 121, Abb. 210, 263
Fischel 17
Fjodoroff Abb. 201
Fokin 33, 92 ff, 118, Abb. 113
Fokina Abb. 113
Fomin 73
Fomina 45, Abb. 284, 294
Foregger 113
Friedrich der Große 75
Fügner Abb. 16
Fülöp-Miller 9
Fürst 15, 65
Garin Abb. 364
Gauguin 100
Gaul 27
Georg II. von Sachsen 81
Gerstinger 18
Glinka 26, 89
Gluck 68
Gogol 29, 77, 79 113, 120
Goldoni 16, 29, 66, 99
Golowin 34, 86 f, Abb. 49 ff
Gonsavo 69
Gonscharoff 99
Gontscharowa 36, Abb. 114, 138 ff.
Gorbunowa 73
Gorki 86 f, 118
Gortinskaja 119
Gottsched 63
Gozzi 46, 119
Granowski 121
Gregor 16 f, 34, 41, 44, 52, 61
Gribojedoff 29, 75 ff, 79
Grigori (Pastor) 15
Gryphius 63
Gurewitsch 23
Gutzkow 83
Halle 18
Hassreiter 27
Hauptmann 86
Hay 52
Helzer 25 f, 28, Abb. 13
Hoffmann 120
Holberg 16
Ibsen 25, 29, 82, 86, 93
Iwanoff 26
Jagan 63
Jaguschinski 73
Jakowleff Abb. 265
Jakuloff 42, 44, 120, Abb. 130, 214 ff, 264, 269 ff, 274 ff, 279, 295
Janoff 25 ff, Abb. 12, 17
Jasenski 74
Jegoroff 90
Jermolowa 117
Jones 52
Juschin 27, 117
Juschni 38
Jussupoff 22, 72 ff.
Kandinski 40 f, 45, 52, Abb. 301
Karl XII. von Schweden 65
Karpoff 25
Karsawina 33, 93, Abb. 114 f, 117 f
Kaschin 23
Katharina I. 66
Katharina II. 22, 68 f
Katschaloff 29
Kellermann 111
Kerenski 105, 112
Kiesler 51
Koltschak 108
Komardenkoff 112
Kommissarschewskaja 90
Kondakoff 18
Kontschakowski 90, Abb. 53
Koonen Abb. 225
Koroneff Abb. 364
Korowin 32, 36, 88 f, 117, Abb. 75 ff
Kugel 22
Kulkowski 66
Kunst 15, 65
Kursnetzoff 99
Kurz 30
Labanowa 61
Laharpe 69
Lapitzki 94
Larinoff 10, 36, 99, Abb. 104, 166 ff
Laube 28
Lecoq 43, 119, Abb. 209
Lenski 117
Lentuloff 99, Abb. 257
Lermontoff 76, 90
Leschowskaja 117
Lessing 16, 22, 67
Letowa 26
Lewinson 34
Lifar Abb. 129 f
Lodigin 115
Lomonossoff 67
Ludwig XIV. 64
Lukin 118
Lunatscharski 22 f, 25, 27, 113, 116 f
Lutke-Mayer 26
Maeterlinck 120
Mahler 31
Majakowski 105
Makowski 37
Mamontoff 88 ff, 92
Manet 34
Mann 15
Mardschanoff 95 ff, 110, 119
Markoff 22
Marlowe 15
Martin 51, Abb. 362
Martinet 112

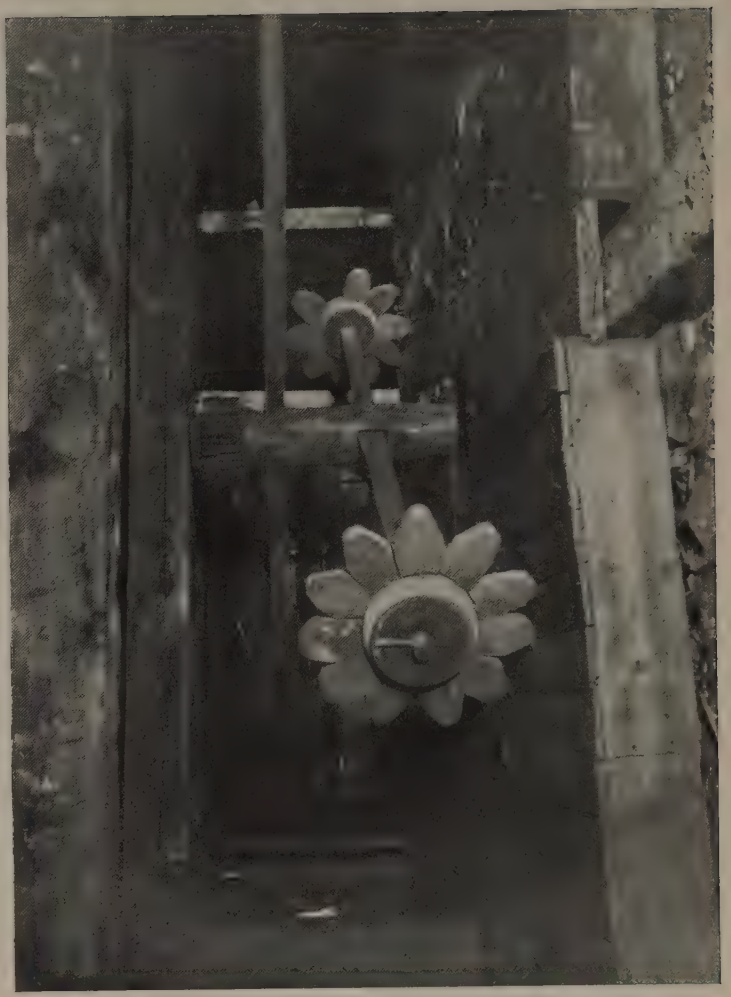
Martinski 73
Massin Abb. 116, 131, 163
Matisse 34
Matrunin 46, Abb. 239 ff, 293, 302
Matwejeff 62 f
Maugham 120
Mayerhold 10, 30, 32, 40, 44, 48 f, 51 f, 55, 90 f, 96, 103 ff, 109 ff, 116, 121 f, Abb. 328 ff
Mayerhold Zenaida Abb. 224, 353, 355
Merimé 119
Meschtscherski 73
Meyerbeer 25
Minns 18
Molière 15, 22, 29 f, 64, 90, 93
Molina 112
Moltschanoff 24, 117
Muratoff 120
Mussorgski 89, 117
Napoleon 75
Natowa Abb. 153
Naudet 53, Abb. 383
Nebischina Abb. 20
Nemirowitsch-Dantschenko 29, 83 f, 86, 118 f, Abb. 20
Nemtschinowa Abb. 120 ff, 126
Neuber 15, 66
Nicolaj I. 70, 77 f
Niessen 17
Nijnski 33, 93, Abb. 180 ff
Niwinski 46, Abb. 314
Nomorra 115
Offenbach 119
O'Neill 43
Ostrowski 25, 27, 45, 79 f, 88, 90, 113 f, 117, 120 f, Abb. 302, 371 ff
Palladio 44
Patti 89
Paul 69
Pawlowa 33, 35, 93, Abb. 119
Pelenkin 120, Abb. 266 ff, 303
Peter der Große 15 ff, 64 ff, 71, 115
Peter II. 66
Peter III. 68
Picasso 34
Pinski 122
Piranesi 44
Pitojeff 31
Pohl 9
Polenoff 90
Popoff 27
Poschedajeff 38, Abb. 118, 191
Prokowjeff Abb. 130
Pulci 15
Puschkin 76, 93 f, 112, 120
Rabinowitsch 44, 119, Abb. 288, 290 f, 319 ff
Rabudowskaja 72
Racine 67
Rademin 30
Ralston 13
Rappolt 21 f
Rasim 16
Rastelli 71
Raupp 68
Ravel 40
Réau 34
Reigbert 52
Reinhardt 28 ff, 52, Abb. 361, 363
Renoir 34
Repin 37, Abb. 15
Rimski-Korsakoff 89, 93, 117, Abb. 15
Robbins 28
Roche 34
Roerich 90, 93, Abb. 54
Roller 31
Rostowski 15 f
Rottonara 25
Rousseau 53, 69
Rubinstein 33, 89, 93, Abb. 103, 112
Sachs 15
Sadowski 117
Sakunoff Abb. 55
Sakutin 22
Samoschewadoff 45, Abb. 278
Sanin 117
Sapunoff 90 f
Sardou 26 f
Sawadski Abb. 256
Sayler 40
Schaljapin 37, 46
Scheremtjeff 22, 73
Schestakoff 51, Abb. 329, 331
Schikaneder 30
Schiller 22, 70, 112, 117, 120
Schlenther 29
Schröder 16
Schukajeff 37, Abb. 45, 185
Schumski 68
Semaschko 113
Serigny 66 f
Serlio 43
Seroff 89
Servandoni 52
Shakespeare 25, 27, 30, 41, 43 f, 47 f, 55, 70, 112, 117
Siebert 52
Simin 90
Simoff 28, 32, 86, 89, 117, Abb. 56
Skawronski 73
Skrjabin 40
Sofja 64
Sokoloff 23
Sophokles 112
Spiessivzeva Abb. 127
Splawski 64
Stanislawski 25, 27 ff, 30 ff, 35, 41, 82 ff, 93 ff, 97, 101 f, 118 f, 121 f
Stanjukowitsch 23
Stenberg Abb. 213
Stern 38, Abb. 182

St. Georges 26
St. Leon Abb. 107
Stolypin 73
Strawinski 93, 117, Abb. 104
Strindberg 54, 119
Strzygowski 17
Stschekozikina 36, Abb. 39, 41
Suchatoff 26
Sudeikin 90 f, 99, Abb. 58 f
Sumarokoff 22, 67 f
Svetlov 34
Taglioni 26, 91
Taïroff 10, 23, 40 ff, 43 ff, 45 f, 48, 51, 55, 95 ff, 120 f
Taldykin 120
Tatlin 44, Abb. 304, 306 f
Terenz 12, 44
Tessier 34
Thimig 29
Tolbuzin 54
Toller 52, 112
Tolstoi 25, 27, 29, 84, 118
Treichlinger 51
Tschaikowski 89 f, 94, 117
Tschechow 81 ff, 86 ff, 101 f, 118, Abb. 317
Tschelischeff 38, Abb. 184, 188
Tschepkin 73, 117
Tschernischewa Abb. 123, 130 f
Turgenjeff 26, 29, 79 f
Urwanzoff 38, Abb. 183, 186, 189
Verdi 26, 88
Verhaeren Abb. 348 ff
Vitruv 12
Voltaire 67
Wachtangoff 23, 29, 31, 46 ff, 55, 119 ff, Abb. 308 ff
Wagner 26, 31, 89, 117
Wassnezoff 88, Abb. 46 f
Weber 70
Werfel 43
Wesnin 42, 117, 121, Abb. 202 ff
Wesselofsky 14 ff
Wialkoff 52, Abb. 305
Winogradowa Abb. 282 f
Woiciechowski Abb. 124, 128
Wolff 21 f
Wolkenstein 73
Wolkoff 67 f
Wolkonski 89
Wulff 17 ff
Zehder 40
Zemach 122
Zola 81
Zuccarelli 26
Zwereff Abb. 126

Abbildungen

Grundlagen. Leibeigenen- und Hoftheater, Kleines Theater und Künstlertheater

1. Puppentheater, (XVIII. Jahrh.) Mus. Bachruschin, Moskau.

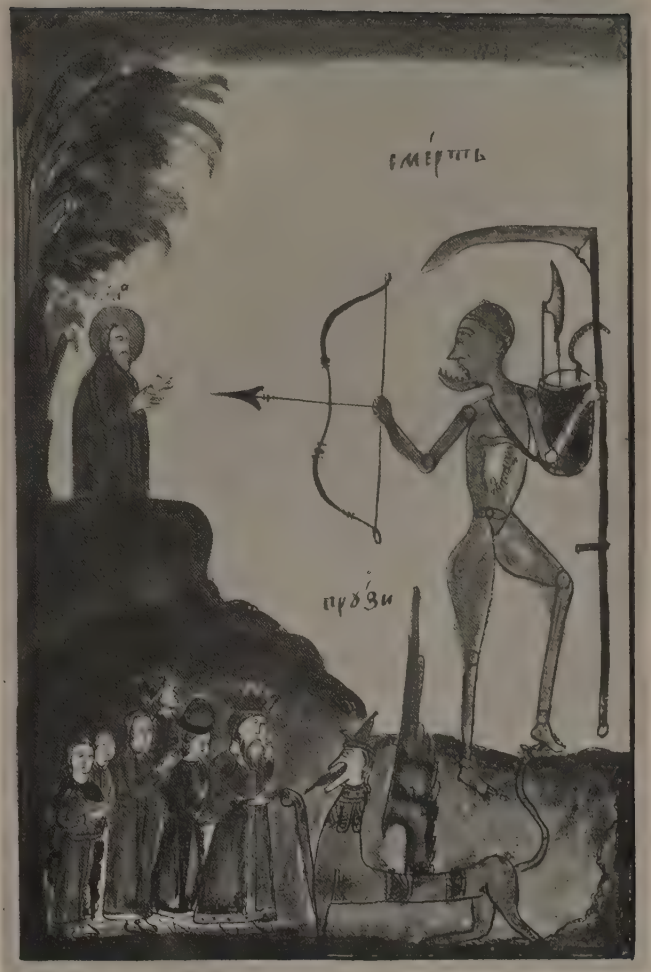


2. Leibeigenentheater von Ostankino, Donnermaschine.

3. Cod. Slav. 5 (Nationalbibliothek Wien) Apokalypse. fol. 41 r.

4. fol. 54 r.

5. Himmelfahrt des Elias. Moskau, Sammlung Rjabuschinski.



6. Cod. Slav. 5 (Apokalypse). Nationalbibliothek Wien. pag. 54 v.

7. Türkisches Marionettentheater. (XIX. Jahrh.) Moskau.

8. Festbuch der Krönung der Kaiserin Anna, 1730. Krönungszug. Nationalbibliothek.

9. Loge des Leibeigenentheaters von Ostankino.

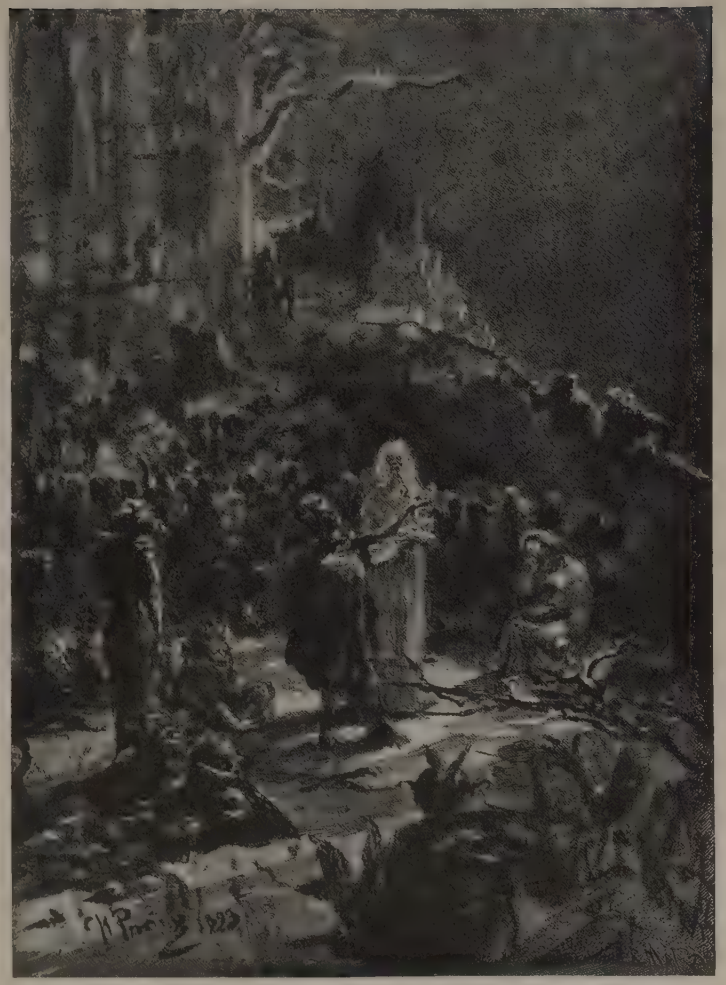
10. Festbuch der Krönung der Kaiserin Anna, 1730. Schlußvignette.

11. Das Große Theater in Moskau.

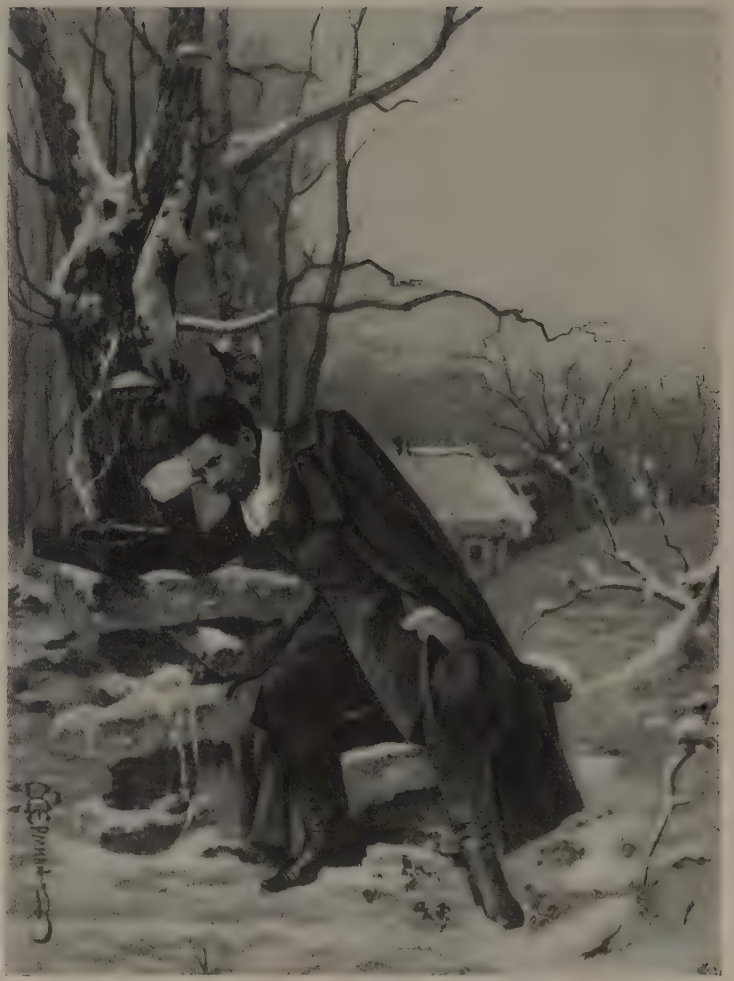
12. Bucharin: „In solcher Nacht!“ Hoftheater 1891. Dekoration von Janoff.

13. „Hamlet.“ Aufführung des Hoftheaters von 1891. Dekoration von Helzer.

14. „Eugen Onegin.“ Hoftheater 1893. Dekoration von Botscharoff.



15. Rimski-Korsakoff: „Mlada“. Hoftheater 1893.
Entwurf von Repin.



16. Szene aus dem „Eugen Onegin“. Hoftheater 1893.
Der Sänger Fügner.

17. „Der Kaufmann von Venedig.“ Hoftheater 1896. Dekoration von Janoff.

18. Thetis-Ballett.
Aufgeführt in Petersburg aus Anlaß der Anwesenheit des Deutschen Kaisers, 1897.

19. Szenenbild aus einem Schauspiel von Newischina.
Hoftheater 1896.

20. Szenenbild aus einem Schauspiel von Nemirowitsch-Dantschenko.
Hoftheater 1896.

21. Kleines Theater, Moskau: „Don Carlos“. 1893.

22. Kleines Theater, Moskau: „Maria Stuart“. 1910.

23. E. Sokoloff: „Die eiserne Mauer“. Kleines Theater.

24. Alexander-Theater, Leningrad: „Zar Fjodor Iwanowitsch“.

25. Künstlertheater 1898: „Zar Fjodor“.

26. Künstlertheater: „Gore ot uma“, III. Akt. Dekoration von Dobuschinski.

27. Künstlertheater: „Anathema“.

28. Künstlertheater: „Julius Cäsar“, III. Akt. 1904.

29. Künstlertheater: „Der Revisor“. 1908.

30. A. Benois: „Das Gastmahl zur Zeit der Pest“. Künstlertheater.

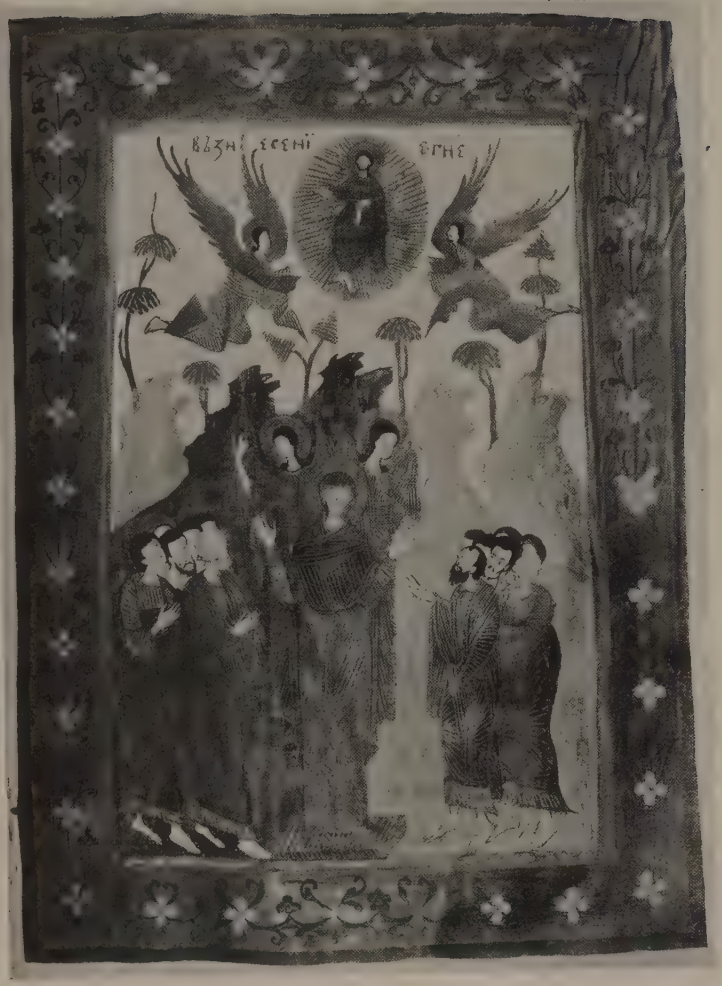
31. Künstlertheater: „Zar Fjodor“. 1922.

32. Künstlertheater: „Die Tage der Turbini“.
(Der deutsche General beim Hetmann aller Kosaken.) Aufnahme Dr. Gregors während der Vorstellung, 1927.

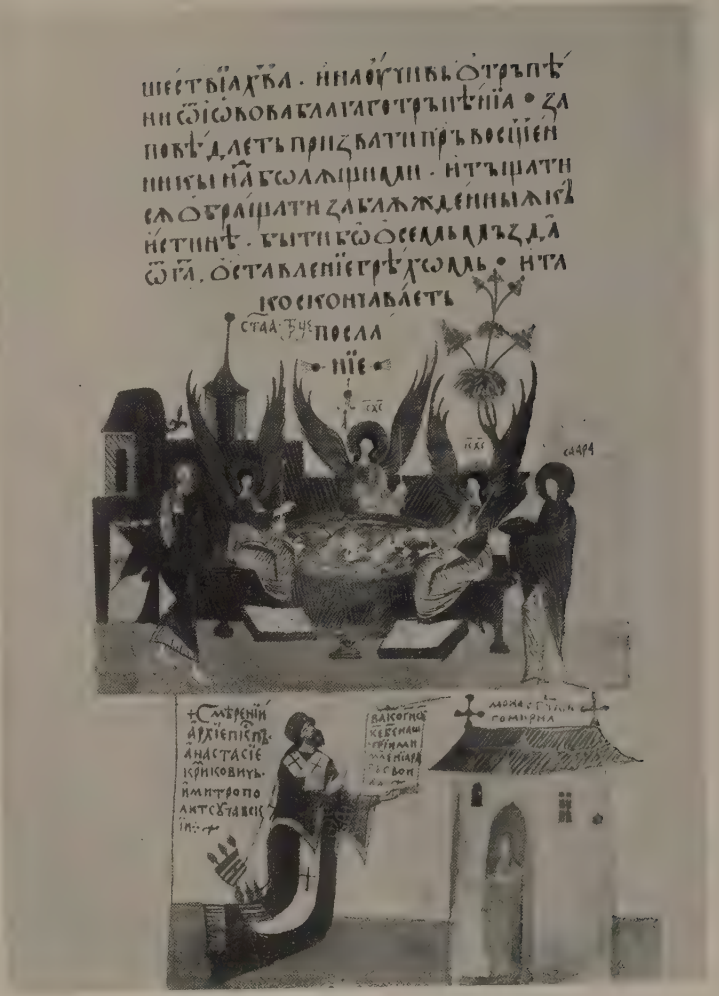
33. Studio Stanislawski. Kostümskizze.

34. Studio Stanislawski. Kostümskizzen.

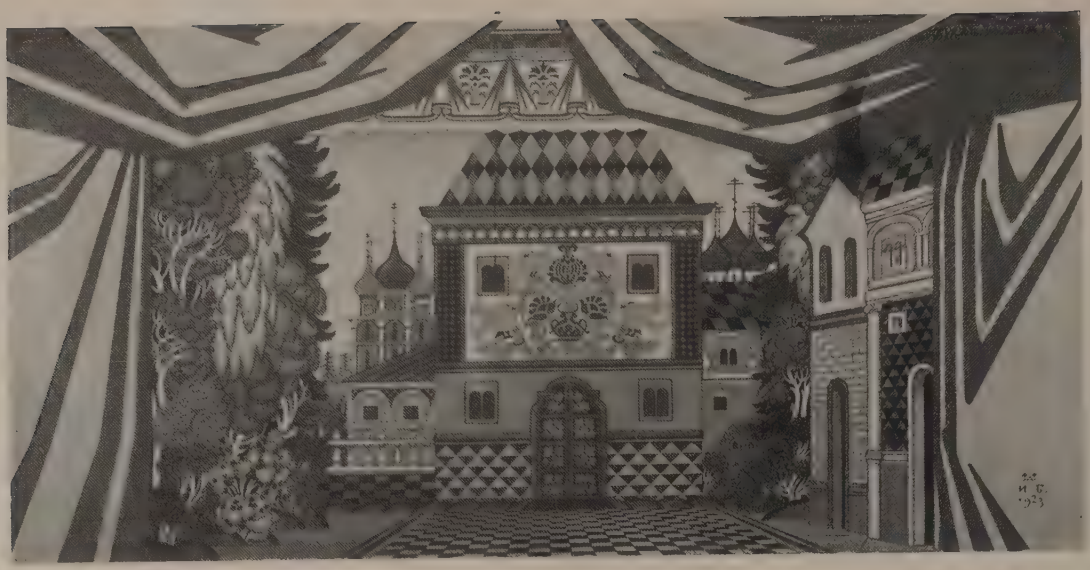
Kreis des Moskauer Künstlertheaters



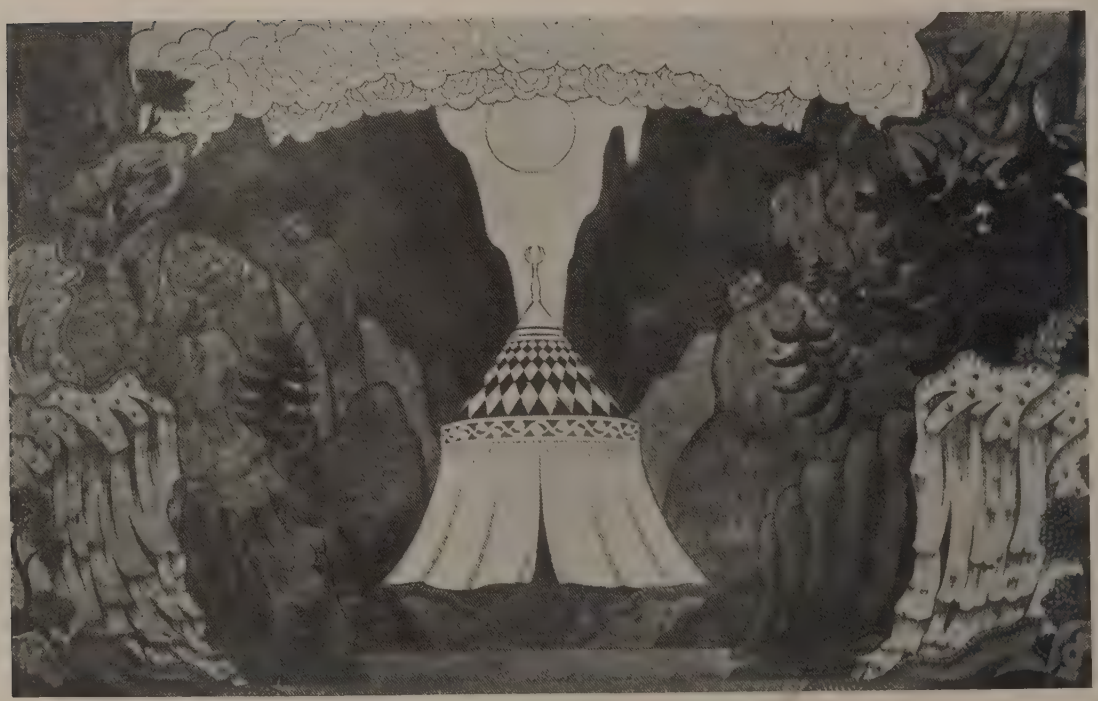
35. Cod. Slav. 6. Acta apostolorum. pag. 241 r. Nationalbibliothek.



36. Acta apostolorum. pag. 75 r. Nationalbibliothek.

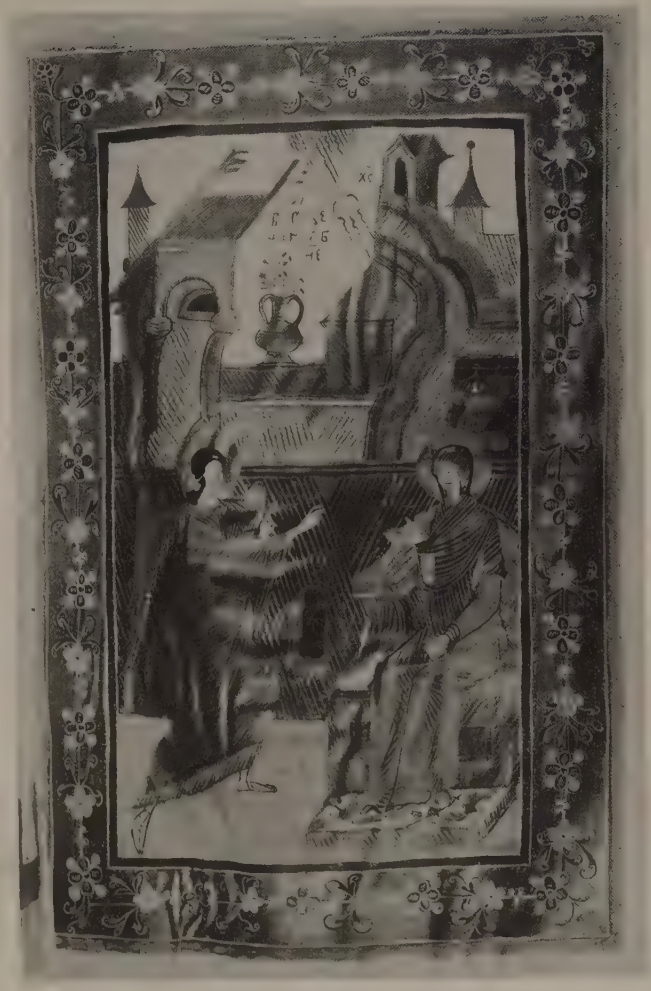


37. J. Bilibin: Dekorationsentwurf für das Pawlowa-Ballett.

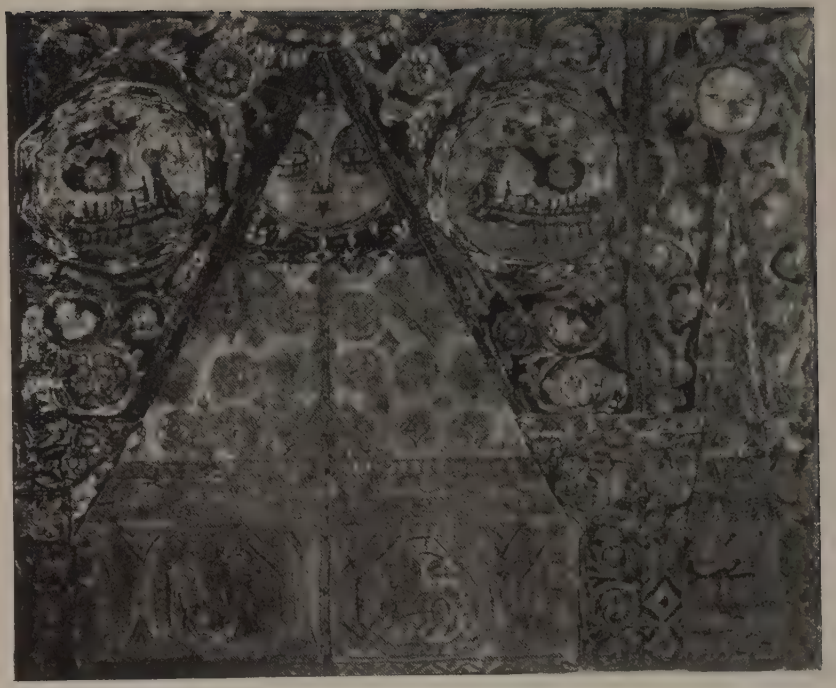


38. J. Bilibin: „Das Märchen vom goldenen Hahn".

39. A. Stschekotikina: Kostüm des Dschinghis-Khan.



40. Acta apostolorum. pag. 270 r.



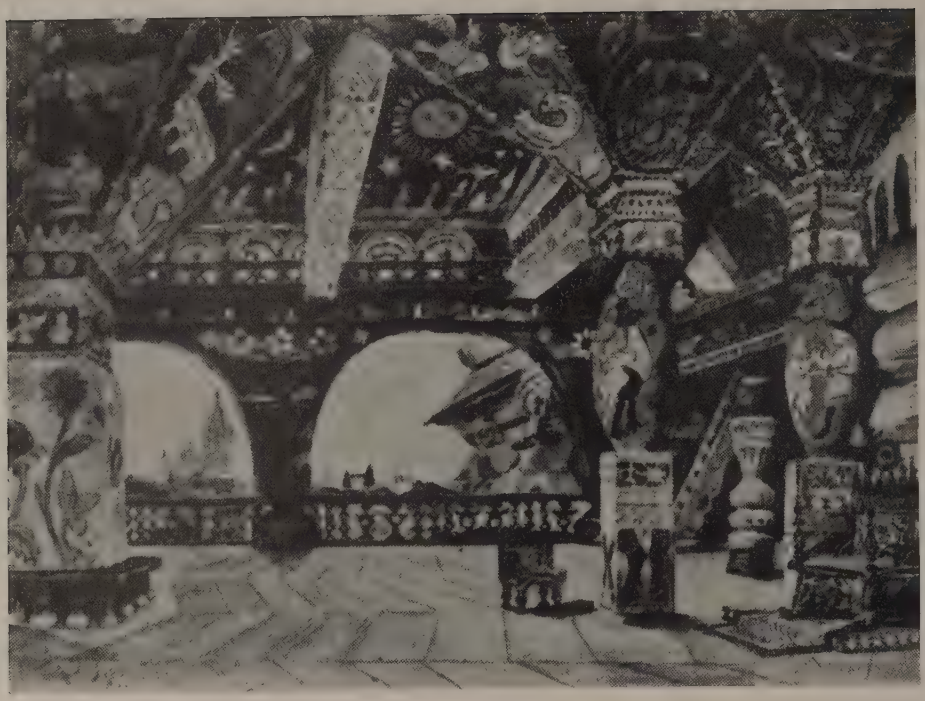
41. Stschekotikina: „Sadko“. Figuraler Entwurf.

42. Höllenfahrt Christi. Moskau, Sammlung Morosoff.

43. Cod. Slav. 5. (Apokalypse.) pag. 120 v. Nationalbibliothek.

44. J. Bilibin: „Geschichte Theophils“.

45. B. Schukajeff: „Legende“. Dekorationsbild.



46. Wassnetzoff: „Schneewittchen“. Skizze für die Oper Mamontoffs.

47. Wassnetzoff: „Opritschnik“.

48. Golowin und Mayerhold.

49. Golowin: „Eugen Onegin". Mus. Bachr., Moskau.

50. Golowin: „Orpheus“. Mus. Bachr., Moskau.

51. A. Golowin: „Das Gewitter“.

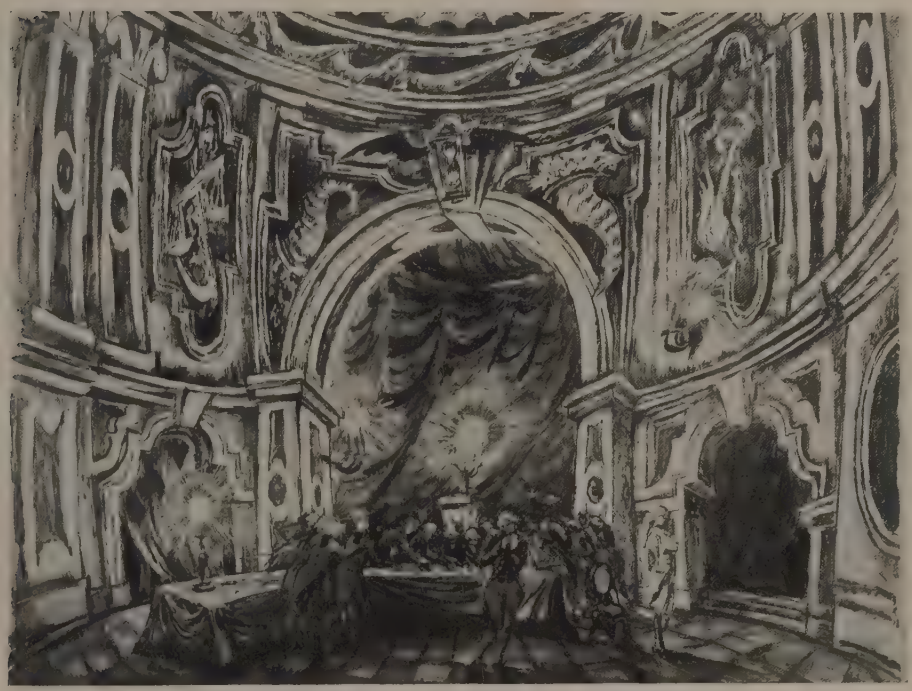
52. A. Golowin: „Holofernes“.

53. P. Kontschatowski: „Kaufmann Kalaschnikoff“.

54. N. Röhrich: „Heiliger Frühling“.

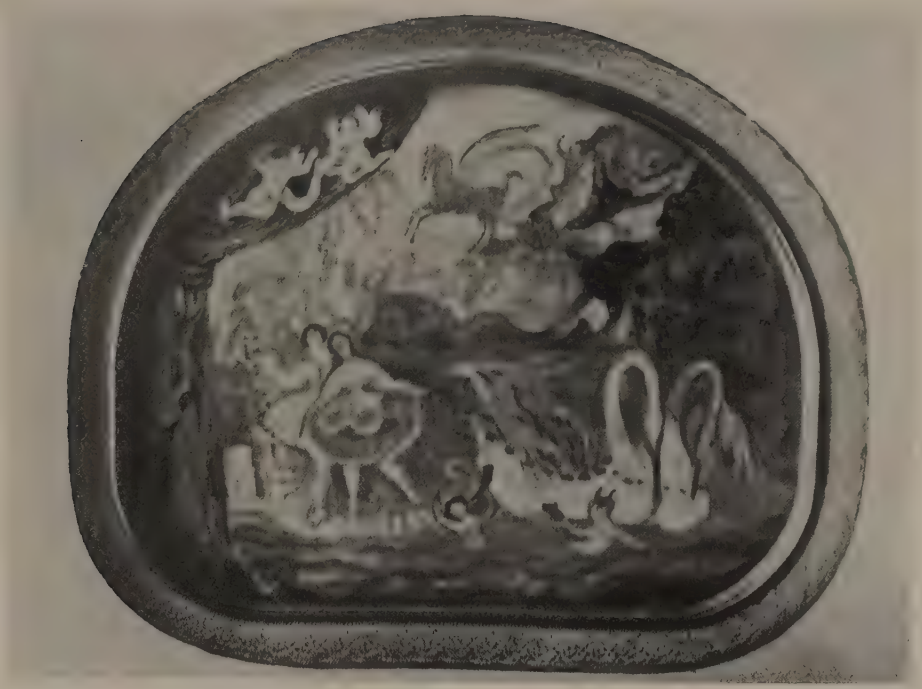
55. N. Sapunoff: „Die Schaubude“.

56. W. Simoff: „Iwanoff“.



57. M. Dobuschinski: „Pique Dame“. Das Spielhaus.

58. S. Sudeïkin: Vorhang für „Salome“.

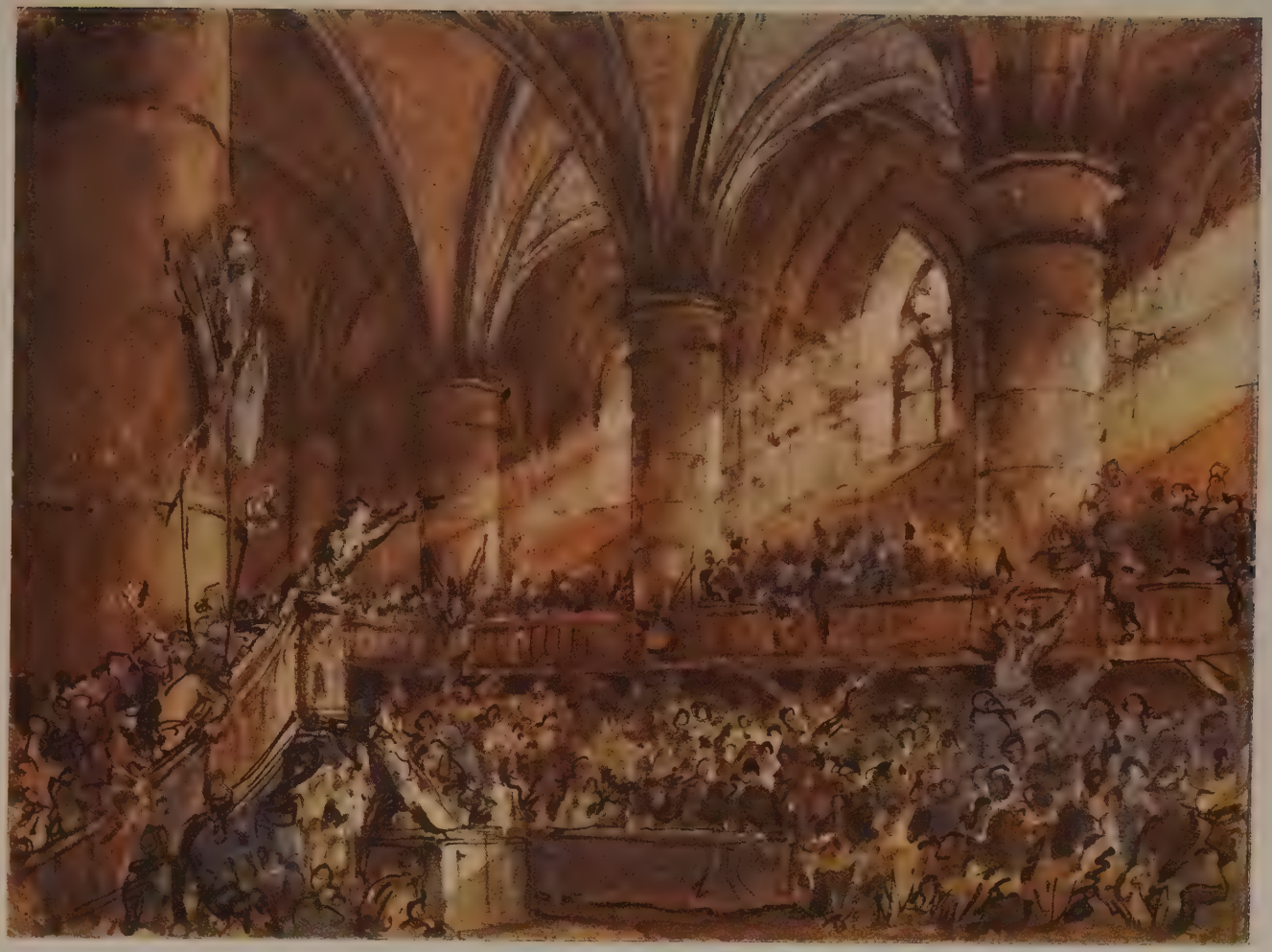


59. S. Sudeïkin: „Ballettdekoration“.

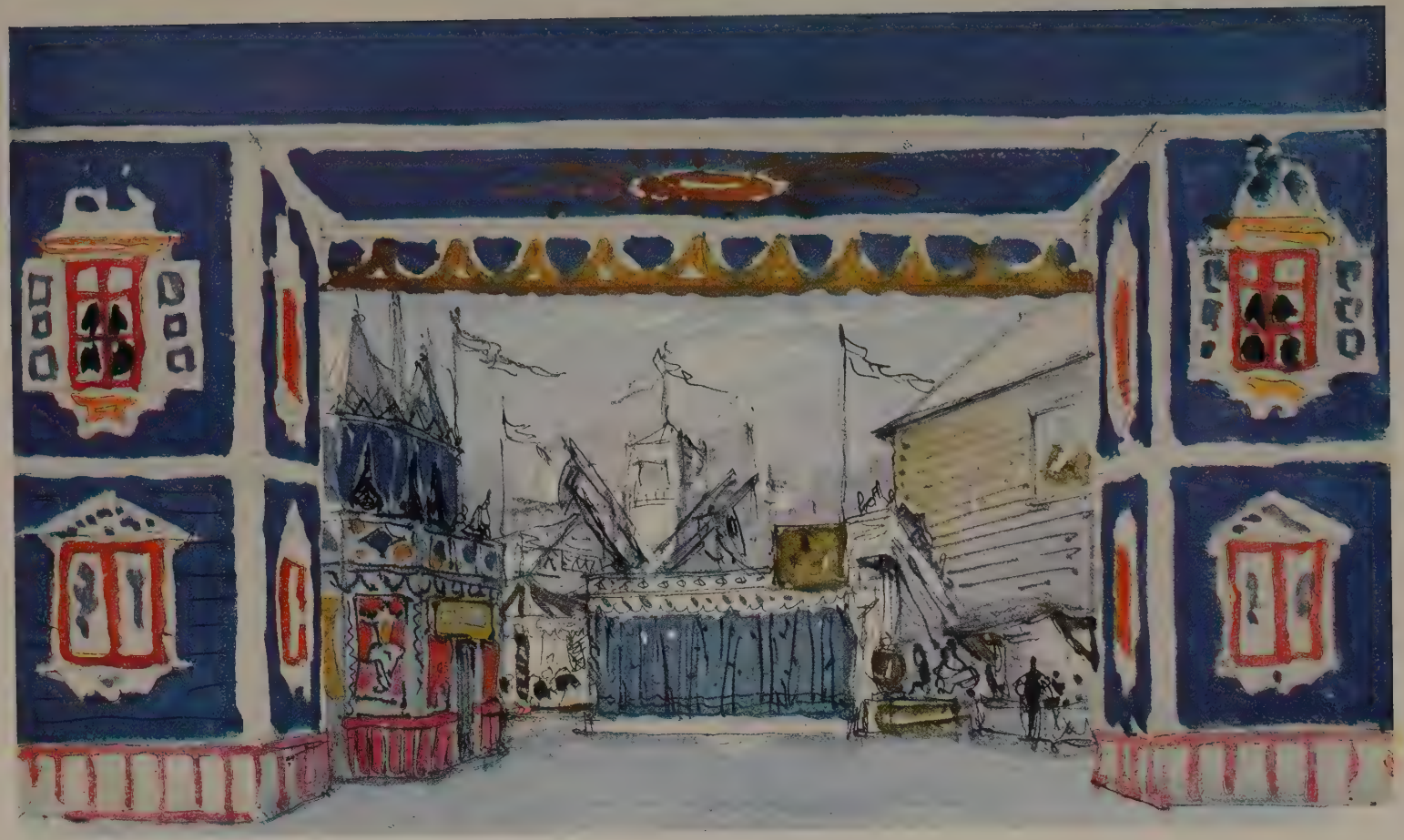
60. M. Dobuschinski: „Eugen Onegin“. Der Garten.

61. 62. A. Benois: „La dame aux camélias“. Figurinen.

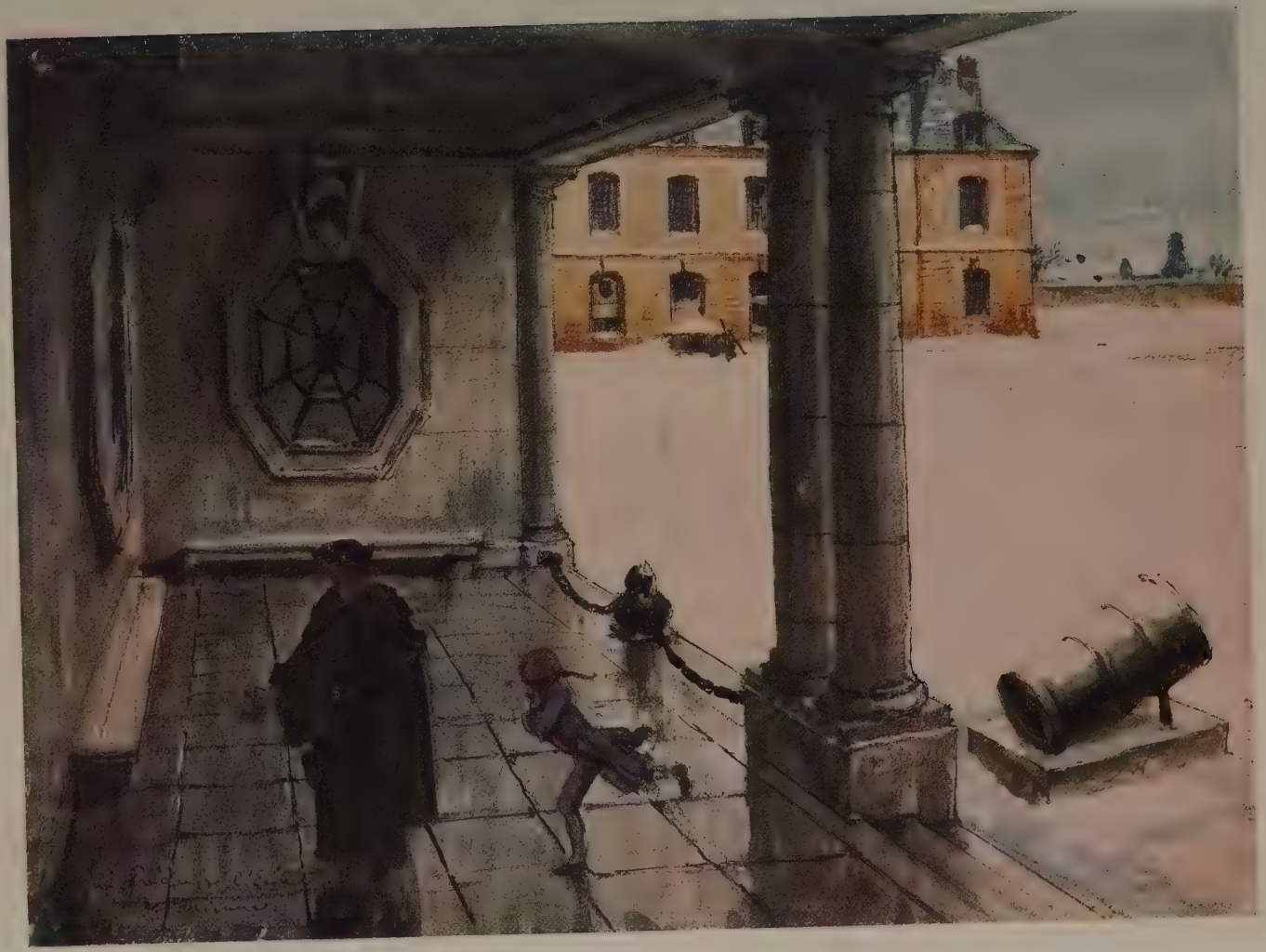
63. A. Benois: „Le malade imaginaire“. Décor de la cérémonie.



64. A. Benois: „Le Club des Cordeliers“. Napoleon-Film 1925.



65. A. Benois: Petruschka. Dekoration, Skizze.



66. A. Benois: L'école de Brienne. Napoleon-Film. 1925.

67. A. Benois: „Der Idiot“. II. Akt. Die Familienpension.

68. M. Dobuschinski: „La Traviata“ (Chauve-souris).

69. Benois: „Der Idiot“. Die Freunde: Advokat, Kaufmann, Intellektueller, Kommis, Nihilistischer Professor.

70. A. Benois: „Die Kameliendame". Salon der Marguerite. Nationalbibliothek Wien.

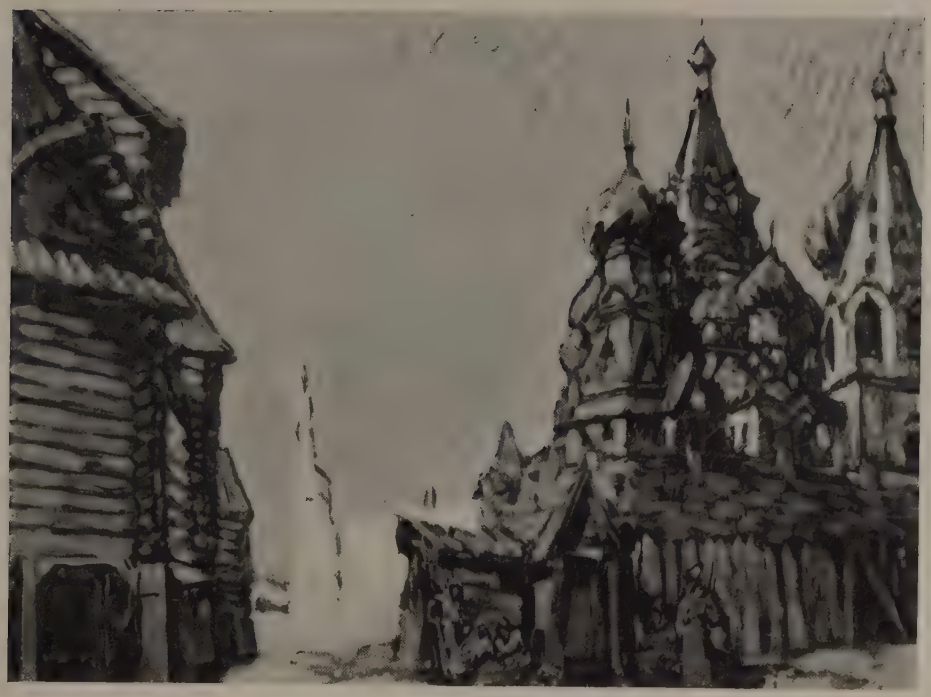
71. A. Benois: „Die Kameliendame". Szenenbild: „In Auteuil".

72. Dobuschinski: „Kabale und Liebe“. Figurinen.

M. Dobuschinski: „Ein Monat auf dem Lande“. Blaues Zimmer.

M. Dobuschinski: „Die Räuber“. Galerie.

K. Korovin: „La Sibirie“. Dekoration.



76. K. Korowin: „Choswantschina".

77. K. Korowin: „Der Korsar".

78. 79. K. Korovin: Figurinen.

80. „Drei Schwestern", IV. Akt. Modell des Künstlertheater-Museums, Moskau

81. „Die Brüder Karamassoff". Modell des Künstlertheater-Museums, Moskau.

Kreis des russischen Balletts: Léon Bakst

83. Bakst: „Hélène de Sparte“. Dekoration.

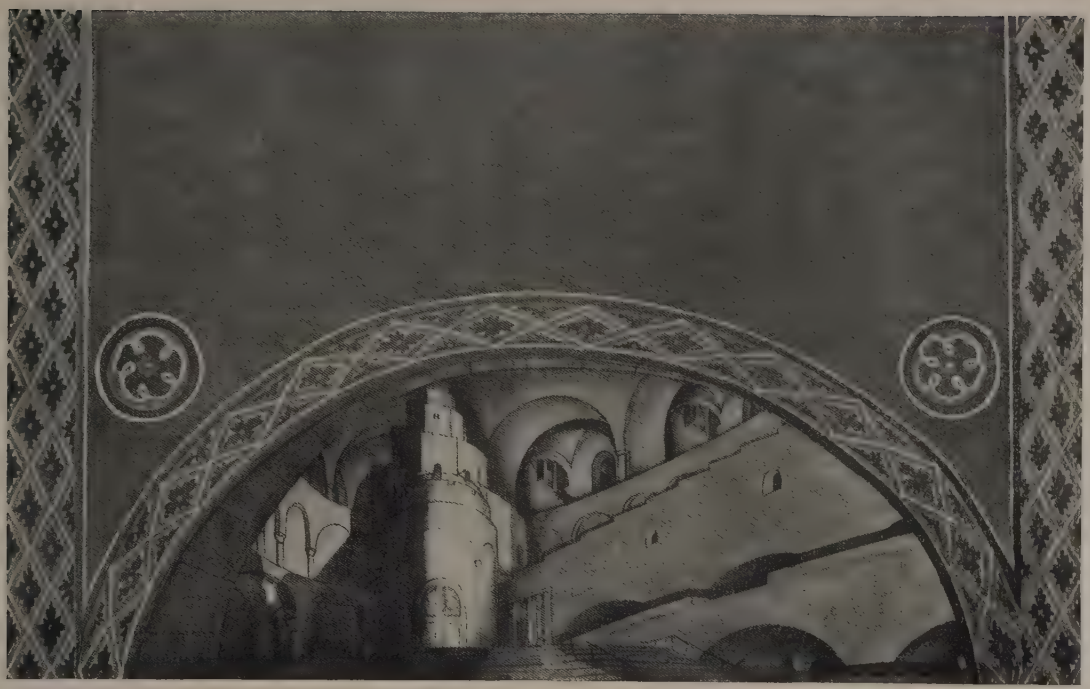
82. Léon Bakst. Photo Choumoff.

84. Bakst: Kostüm des Pollux in „Hélène de Sparte“.

85. Bakst: „Le Faun“ (Nijnski).

86. Bakst: Studie zum „Après-midi d'un faun".

L. Bakst: „Daphnis et Chloë“.



88. Bakst: „St. Sébastien“. Dekoration.

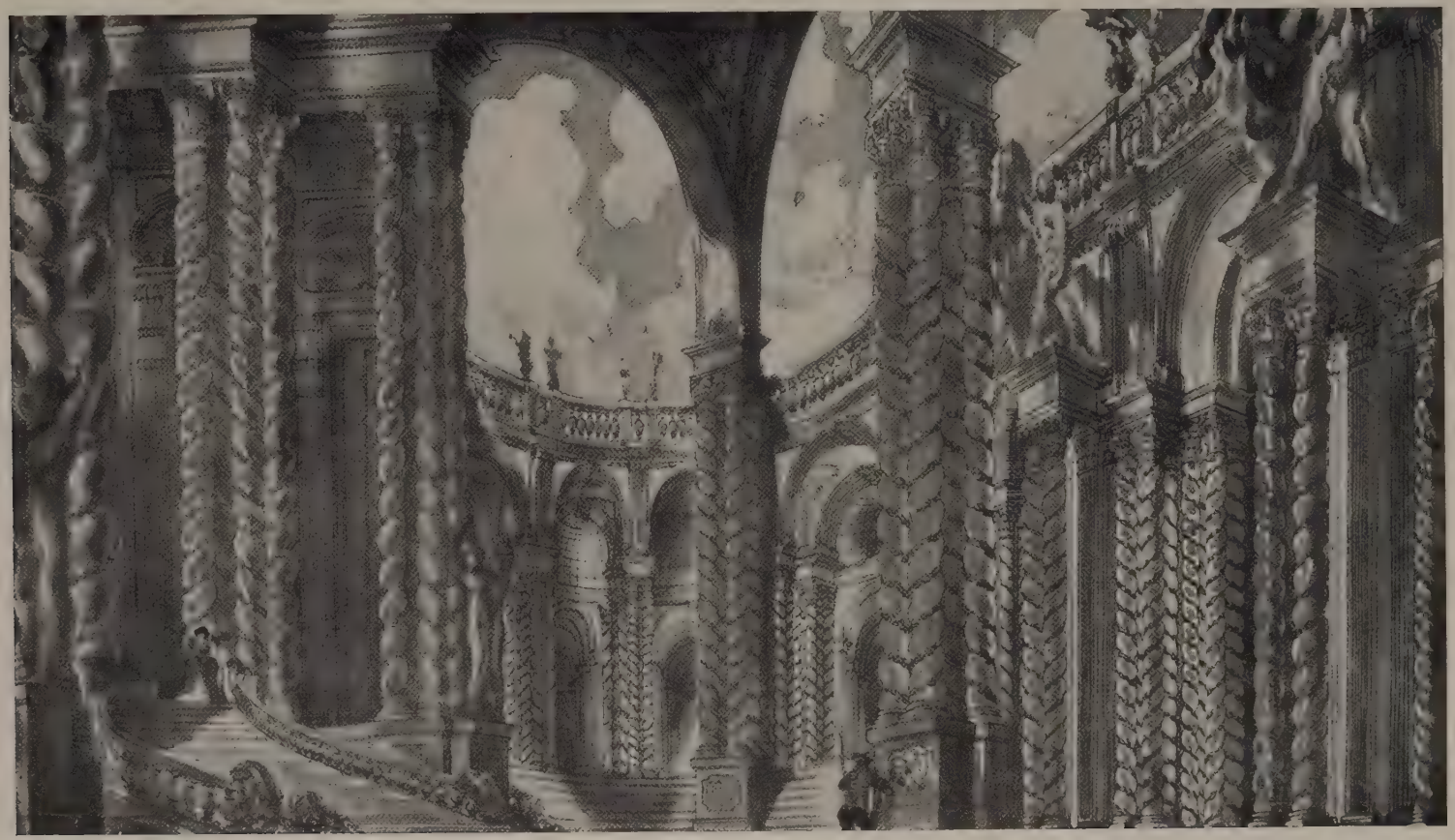
89. Bakst: „St. Sébastien“. Dekoration.

90. Bakst: „St. Sébastien“.

L. Bakst: Figurine zu St. Sébastian.

92. Bakst: Page. Figurine.

93. Bakst: Kostüm Louis XIV. Pawlowa-Tournée.



94. L. Bakst: Palastdekoration zur „Sleeping Princess“.

95. Bakst: Pagenfigurine zur „Sleeping Prinzess“.

96. L. Bakst: Ballettfigurine.

97. Bakst: Negerknabe.

98. Bakst: „Modern dress“. Karikatur.

99. Bakst: Kostümentwurf.

100. Schariar, Roi des Indes, „Schéhérézade“. Kostümentwurf von Bakst.

101. Schah Zeman in „Schéhérézade“. Kostümentwurf von Bakst.

102. Bakst: „L'oiseau de feu". Figurine.

103. Bakst: Ida Rubinstein als St. Sébastien.

104. J. Stravinski (sitzend), M. Larionoff und L. Bakst.

Kreis des russischen Balletts: Darsteller

105. Ballettstudie im Jahrbuch der Hoftheater 1892/93.

106. Sylphidenballett, Paris.

107. Phantasiedekoration für ein Ballett von Saint-Léon.
Hoftheater 1895/96.

108. Der Tänzer Nijnski.

109. Nijnski im siamesischen Ballett. Photo Librairie de France.

110. Nijnski im siamesischen Ballett. Photo Librairie de France.

III. Nijnski im siamesischen Ballett. Photo Librairie de France.

112. Ida Rubinstein. Photo Librairie de France.

113. M. Fokin und Vera Fokina in Schumanns „Karneval“.

114. Th. Karsavina. Porträt von N. Gontscharowa. Nationalbibliothek.

115. Th. Karsavina im „Karneval“ als Colombine.

116. Th. Karsavina und L. Massin, „Die lustigen Weiber“. 1920.

117. Th. Karsavina in „Le Chant du rossignol“. 1920.

118. Th. Karsavina. Porträt. 1920.

Uiche Strcbecki

A la Bibliothèque National de Vienne
avec mon plus grand estime
Anna Pavlowa 1927.

119. Anna Pawlowa.

120. Vera Nemtschinowa.

121. Vera Nemtschinowa im „Karneval“.

122. Vera Nemtschinowa. Phot. Choumoff.

123. Tschernischewa. Phot. Choumoff.

124. Der Tänzer Woiciechowski.

125. Marie Boldireff. Photo Choumoff.

126. Vera Nemtschinowa und Nik. Zwereff im „Karneval".

127. Olga Spissivzeva (Gr. Oper, Paris). Photo Choumoff.

128. Der Tänzer Woiciechowski.

129. Olga Spissivzeva und Serge Lifar in „La Chatte“.

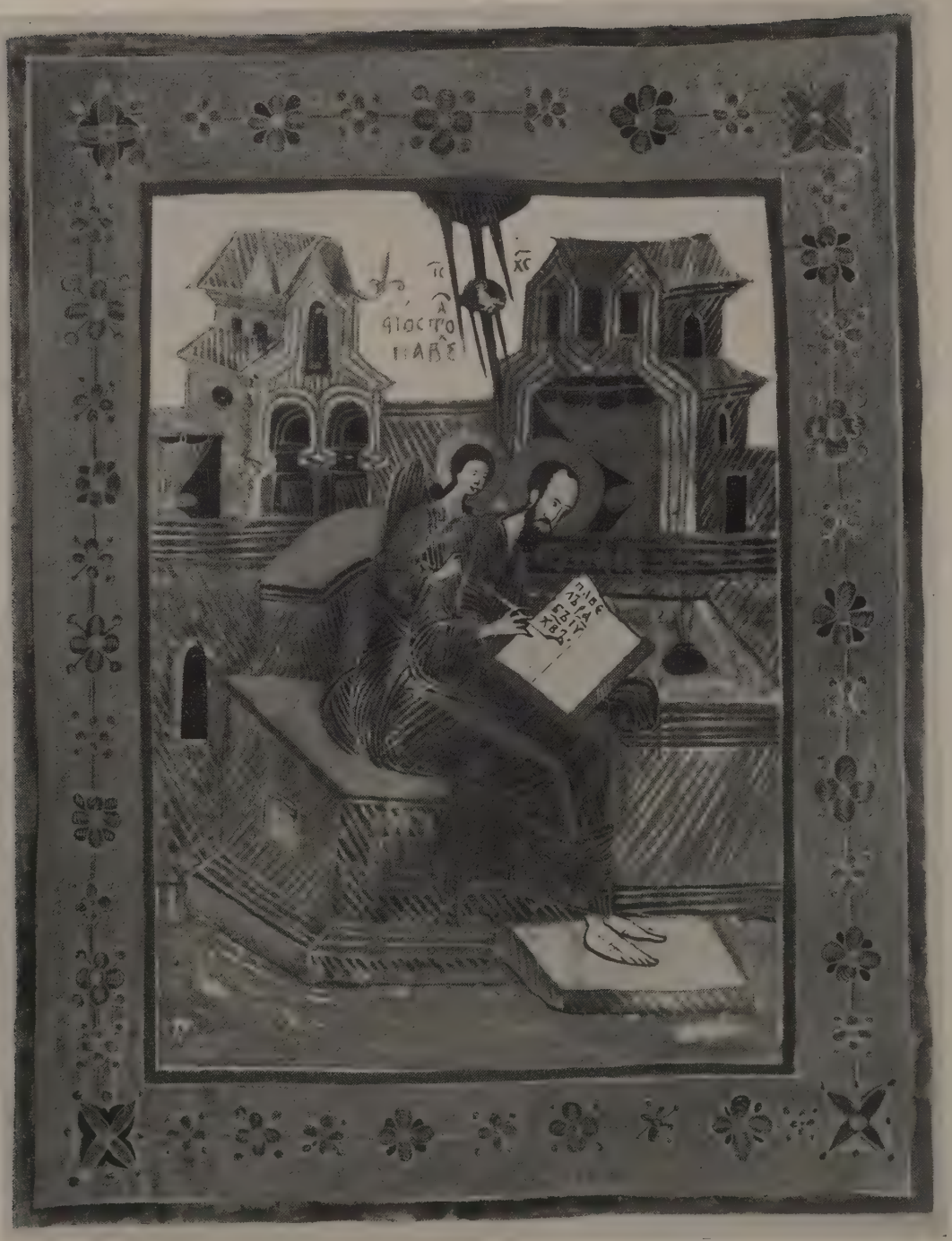
130. Tschernischewa und Serge Lifar in dem Ballett: „Le Pas d'acier“ von S. Prokowieff und J. Jakuloff.

131. Die Tänzer Massin und Lifar, die Tänzerinnen A. Danilova und L. Tschernischewa in Larinoffs „Le Pas d'acier“.

Kreis des russischen Balletts: Fortsetzer

N. Gontscharowa: Figurine zur „Liturgie“.

133. Tod Mariä (XVII. Jahrh.), Moskau.



134. Cod. Slav. 6. Evangelist. pag. 115 v. Nationalbibliothek.

N. Gontscharowa: Figurine.

N. Gontscharowa: Figurine.

137. Suppl. grec. 128. Fol. 1 b. Nationalbibliothek. Der Evangelist Johannes, von Gott erleuchtet, das Evangelium diktierend.

138. N. Gontscharowa: Kostümentwurf zur „Liturgie".

139. N. Gontscharowa: Costume du moyen-âge.

140. N. Gontscharowa: Spanierinnen. Kostümstudie.

141. N. Gontscharowa: Spanisches Kostüm. Ausführung.

142. N. Gontscharowa: „Der Feuervogel“. 1926. Szenenbild.

143. N. Gontscharowa: „Der Feuervogel“. Vorhang.

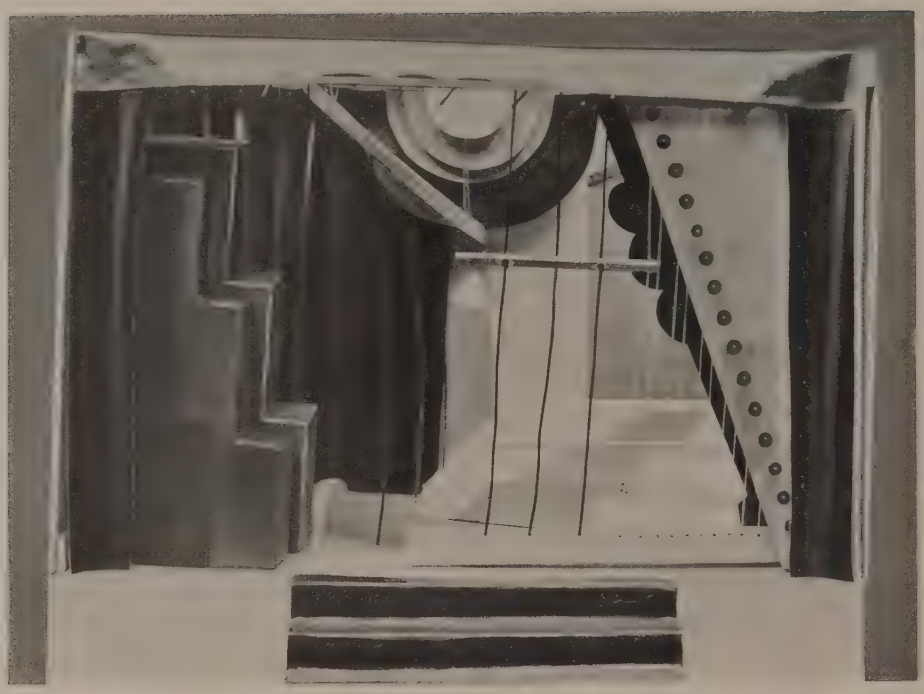
144. N. Gontscharowa: „Der Feuervogel“. Dekoration des II. Aktes.

145. N. Gontscharowa: „Der Feuervogel". Kostümentwurf.

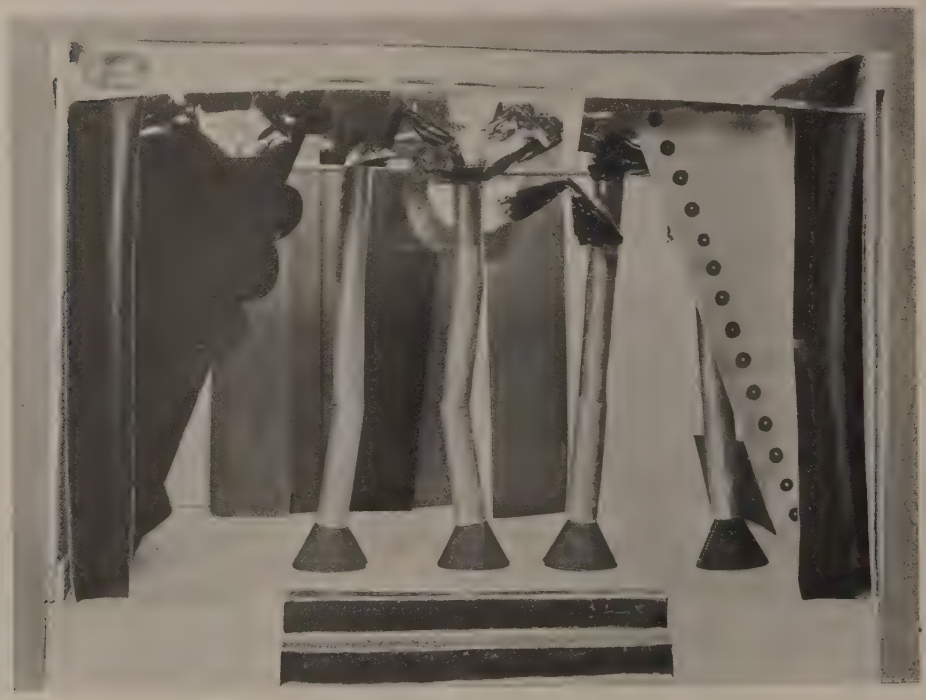
146. N. Gontscharowa: „Der Feuervogel". Kostümentwurf.

147. N. Gontscharowa: „Der Feuervogel“. Kostümentwurf.

148. N. Gontscharowa: Costume caucasien.

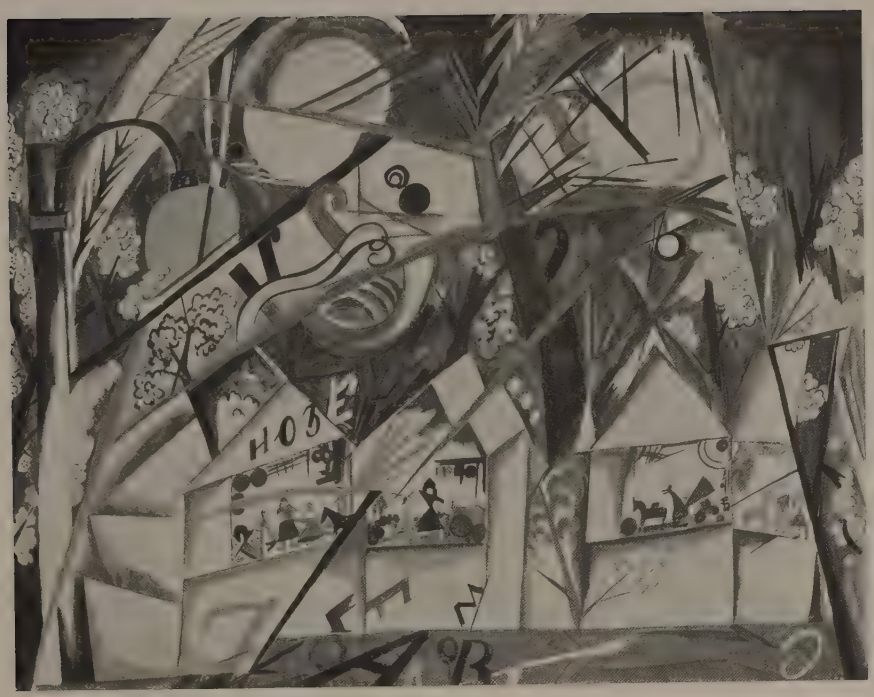


149. N. Gontscharowa: „Le Clocher".
Szenenbild. Konstruktion aus verschiedenem Material (Glas, Leinwand, Blech usw.).



150. N. Gontscharowa: Dekoration zum „Blauen Vogel".

N. Gontscharowa: „Le coq d'or". III. Akt.



152. N. Gontscharowa: „Rhapsodie espagnole". Ballett. Décor.

153. Natowa. Photo Choumoff.

154. N. Gontscharowa: Vorhang des Marionettentheaters.

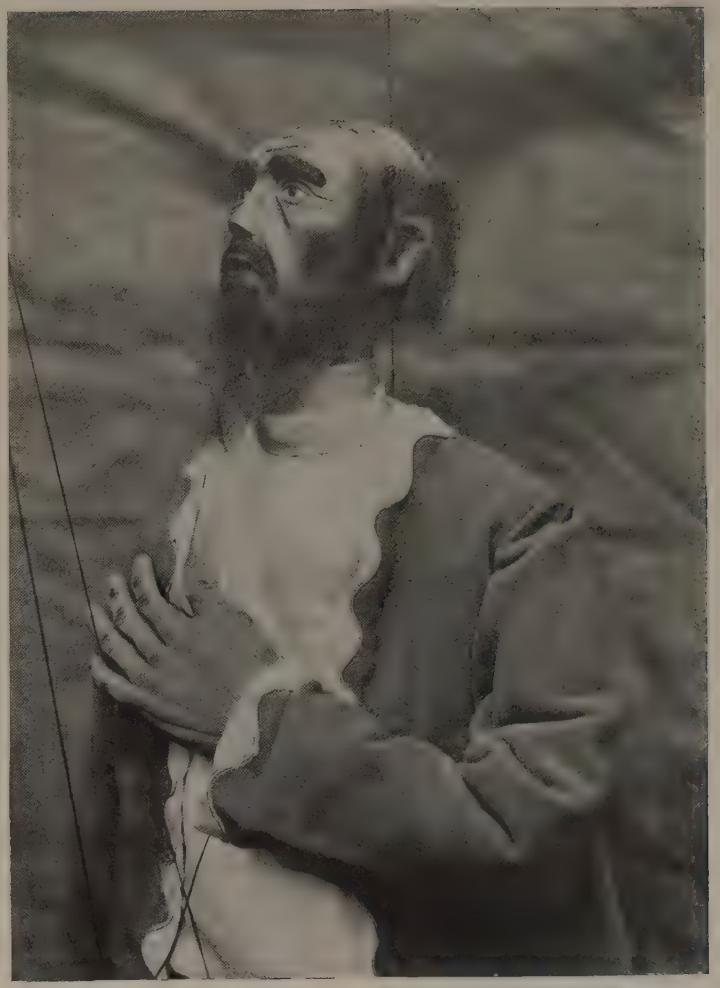
155. N. Gontscharowa: Marionette.

156. N. Gontscharowa: Marionette.

157. N. Gontscharowa: Marionette.

158. N. Gontscharowa: Marionette.

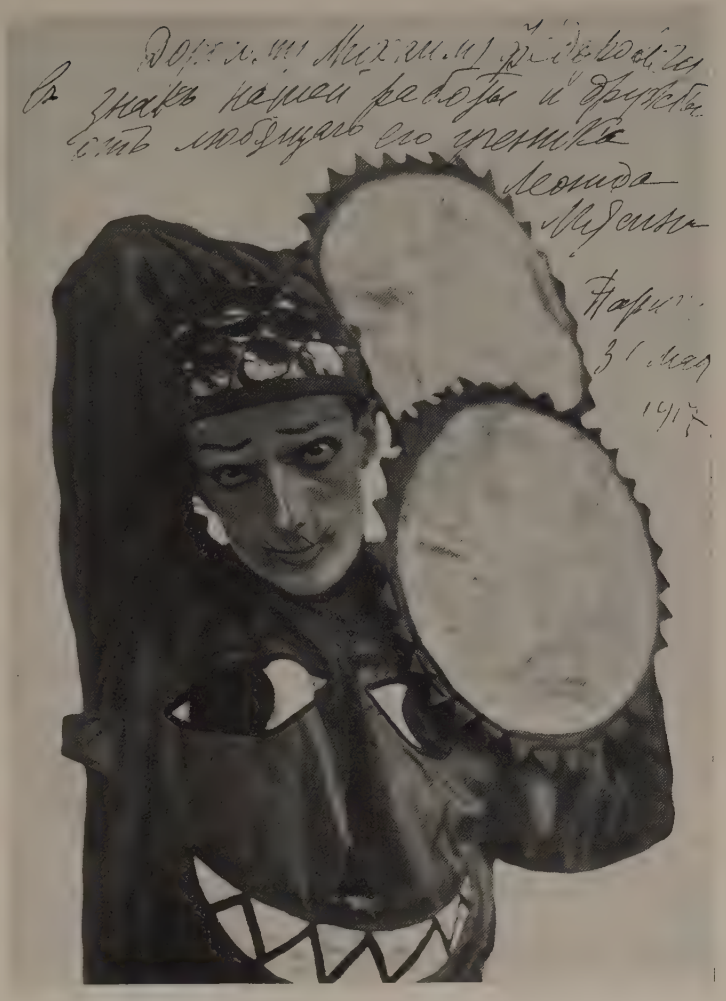
159. N. Gontscharowa: Marionette.



160. N. Gontscharowa: Marionette.

161. N. Gontscharowa: Marionette.

162. N. Gontscharowa: Marionette.



163. Der Tänzer Massin im Ballett „Mitternachtssonne“.
Kostüm von M. Larionoff.

164. N. Gontscharowa: Marionette.

165. M. Larionoff: „Bouffon“. Dekoration. Nationalbibliothek, Wien.

166. M. Larionoff: „Bouffon". Tänzer.

167. M. Larionoff: „Bouffon". Bouffon und sein Weib.

168. M. Larionoff: „Soleil de minuit“. Ballett 1915, Paris.

169. M. Larionoff: „Soleil de minuit“.

170. M. Larionoff: „Bouffon“. Szen. Detail.

171. M. Larionoff: „Bouffon". Kopfschmuck.

172. M. Larionoff: „Bouffon". Bouffons Weib.

173. M. Larionoff: „Masque théâtrale“. Licht- und Schattenwirkung (vgl. Fig. 175).

174. M. Larionoff: „Soleil de minuit“. Figurinen.

175. 176. M. Larionoff: Theatralische Studien.

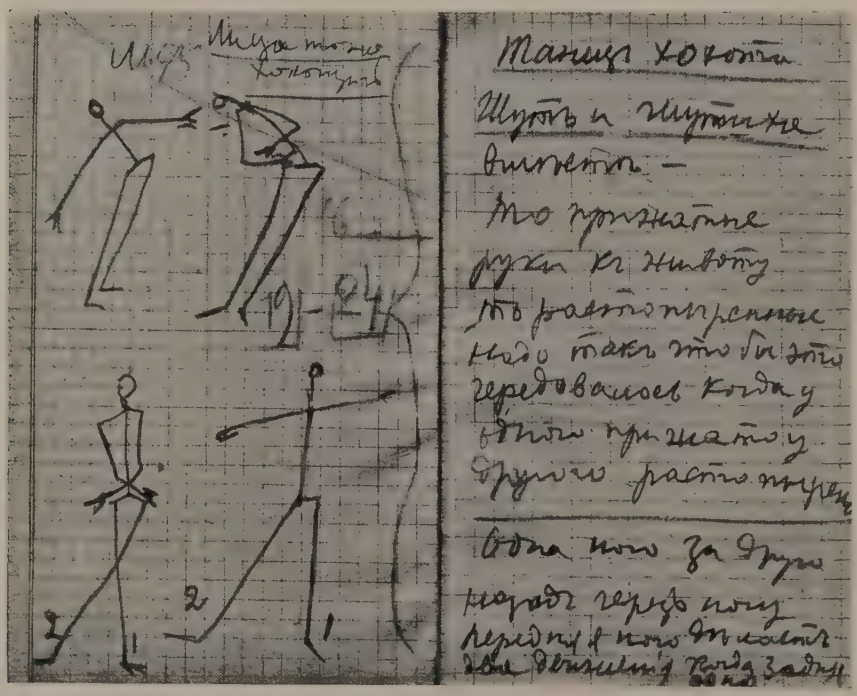
(Farbwirkung, vgl. Fig. 173.)

(Bewegung.)

177. M. Larionoff: Reliefdekoration „Kulisse“.

178. M. Larionoff: Szen. Skizze.

179. M. Larionoff: Vorhang.



180. M. Larionoff: Choreographisches Beispiel.

Kleintheater in der Nachfolge Léon Baksts

181. Poschedajeff: Figurine. Sammlung Juschni.

182. E. Stern: Szenenbild. Sammlung Juschni.

183. Urwanzoff: Kostümstudie. Nationalbibliothek, Wien.

184. Tschelischeff: Figurine. Sammlung Juschni.

185. B. Schukajeff: „La pastorale“. Dekoration.

186. Urwanzoff: „Märchendekoration“.

187. Ursprüngliche Skizze zum Bilde „Wolgaschlepper“ des „Blauen Vogels“. Sammlung Juschni.

188. Tschelischeff: „Lubok“. Sammlung Juschni.

189. M. Urwanzoff: Dekoration. Nationalbibliothek, Wien.

190. Schukajeff: Dekorationsentwurf „Une fête champêtre“.

191. Poschedajeff: Figurine. Sammlung Juschni.

Kreis des Moskauer Kammertheaters

192. Kammertheater „Tamira“. Dekor. von A. Exter. 1916.

193. A. Exter: „Pantomime espagnole“. Konstruktion. 1926.

194. A. Exter: „Salome". Kammertheater. 1917.

195. A. Exter: „Othello". Konstruktion. 1927.

196. A. Exter: Konstruktion für Calderon: „Dame Kobold". II. Studie, Moskau.

197. A. Exter: Konstruktion für das Kino: „Die Tochter der Sonne".

198. A. Exter: Kostümskizze zu Calderon.

199. A. Exter: Kostümskizze.

200. A. Exter: Kostümskizze.

201. Fjodoroff: Tanzfigurine.

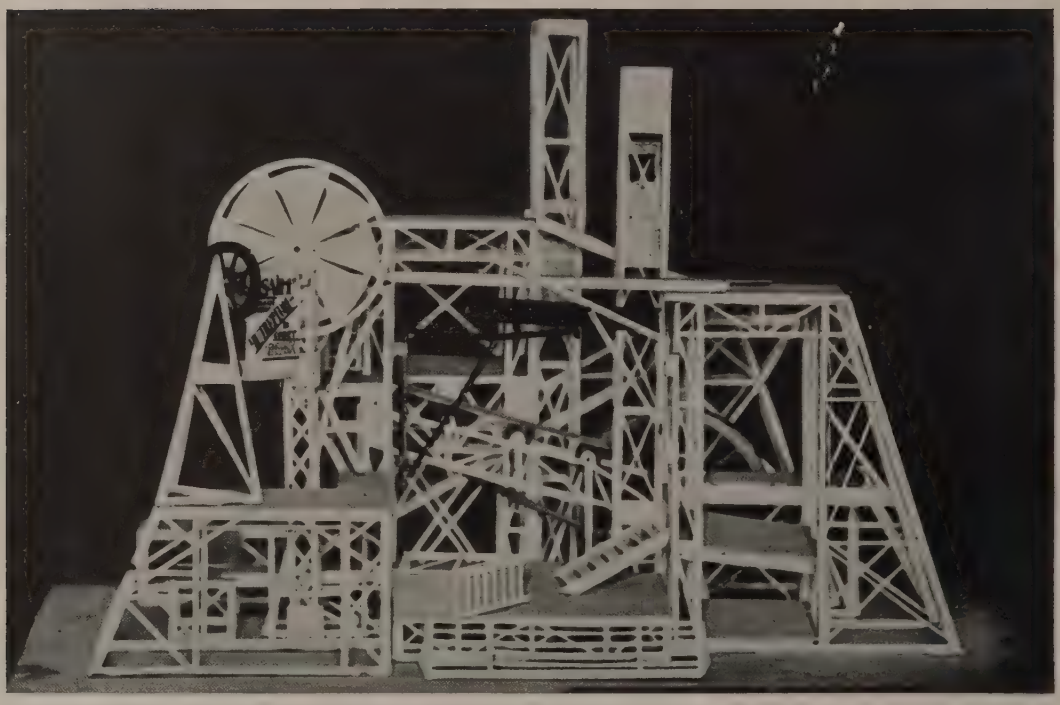
202. A. Wesnin: Pappemodell zur „Phädra“. Kammertheater.

203. A. Wesnin: „Phädra“. Kostüm, Ausführung.

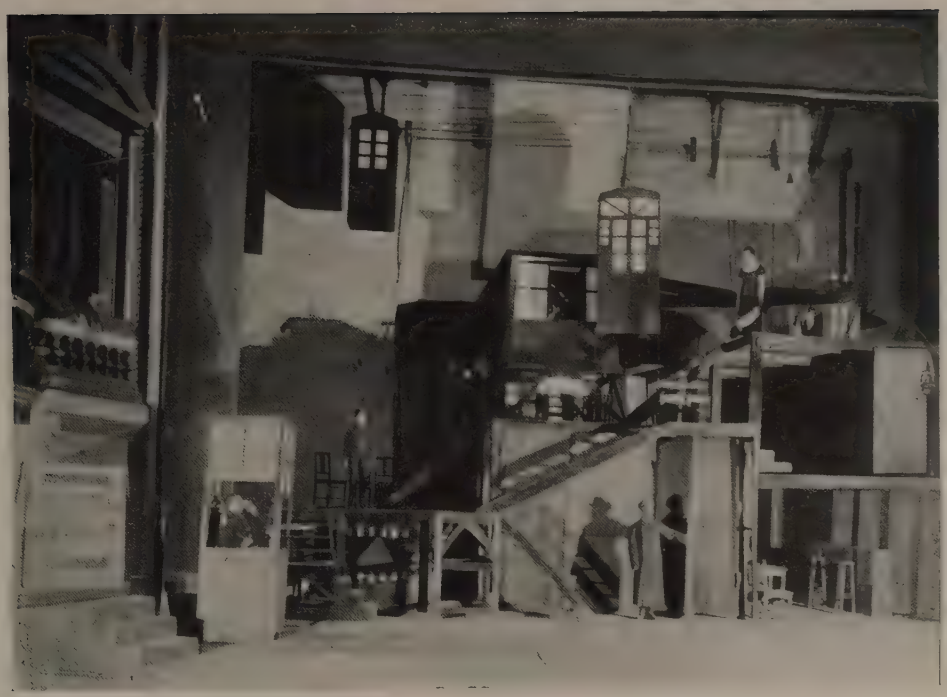
204. A. Wesnin: Kostümskizze.

205. A. Wesnin: Kostümskizze.

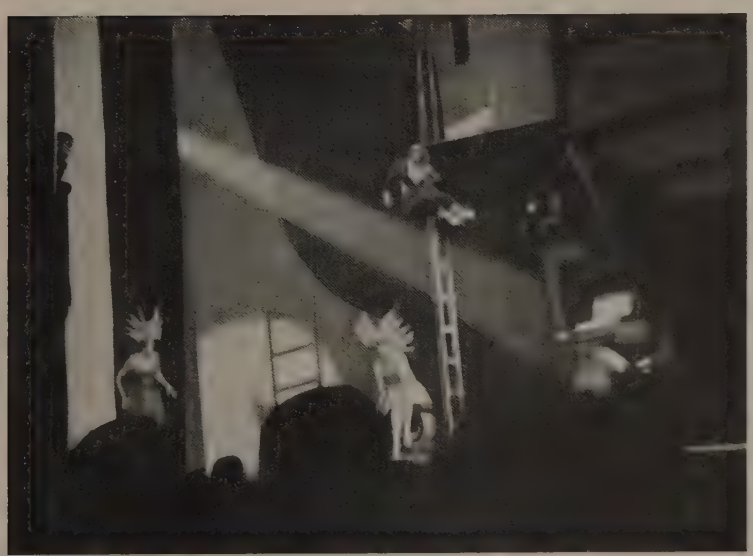
206. Kammertheater: „Der Mann, der Donnerstag war".



207. A. Wesnin: Bühnenaufbau zu: „Der Mann, der Donnerstag war".



208. „Der Mann, der Donnerstag war“. Detail.



209. Kammertheater: „Tag und Nacht“. Operette von Lecoq.
(Aufnahme Dr. Gregors während der Vorstellung.)

210. Kammertheater. B. Ferdinandoff: „Adrienne Lecouvreur“.

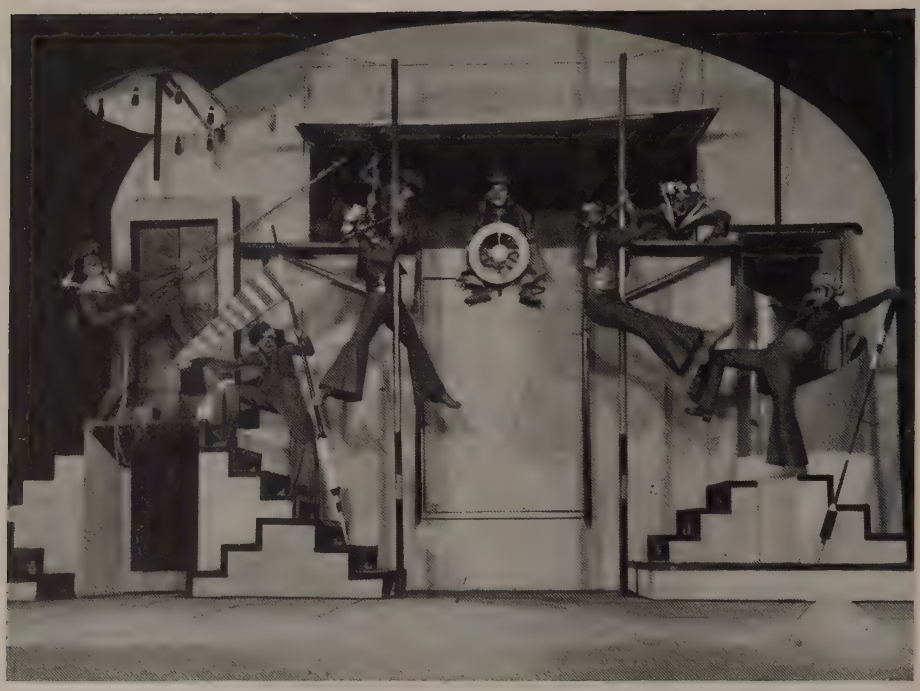
211. O. Amasowa: „Verlorene Liebesmüh“.

212. Bild II.

213. Bild VI. G. u. W. Stenberg: „Die heilige Johanna“. Kammertheater, Moskau.

214. G. Jakuloff: „Giroflé-Giroflà“. Finale.

215. Kammertheater: „Giroflé-Giroflà“. Bewegungsdetail.



216. G. Jakuloff: „Giroflé-Giroflà“. Kammertheater.

217. Kammertheater. G. Jakuloff: „Prinzessin Brambilla“.

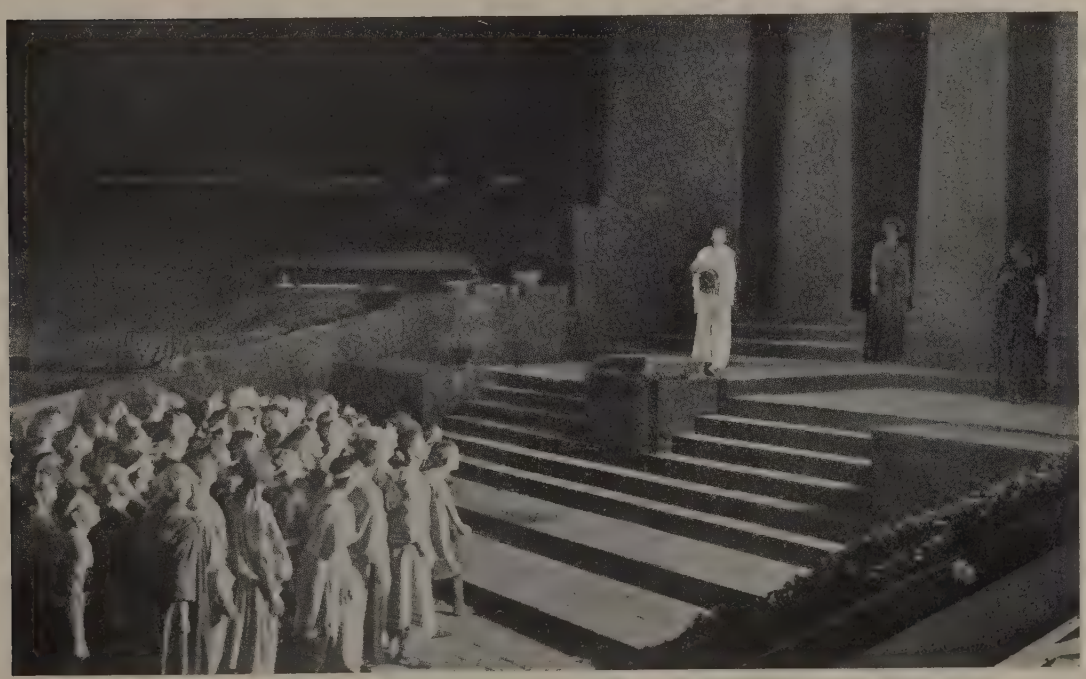
218. A. Exter: Konstruktion für eine Tragödie.

219. A. Exter: „Der Kaufmann von Venedig“. Nationalbibliothek, Wien.

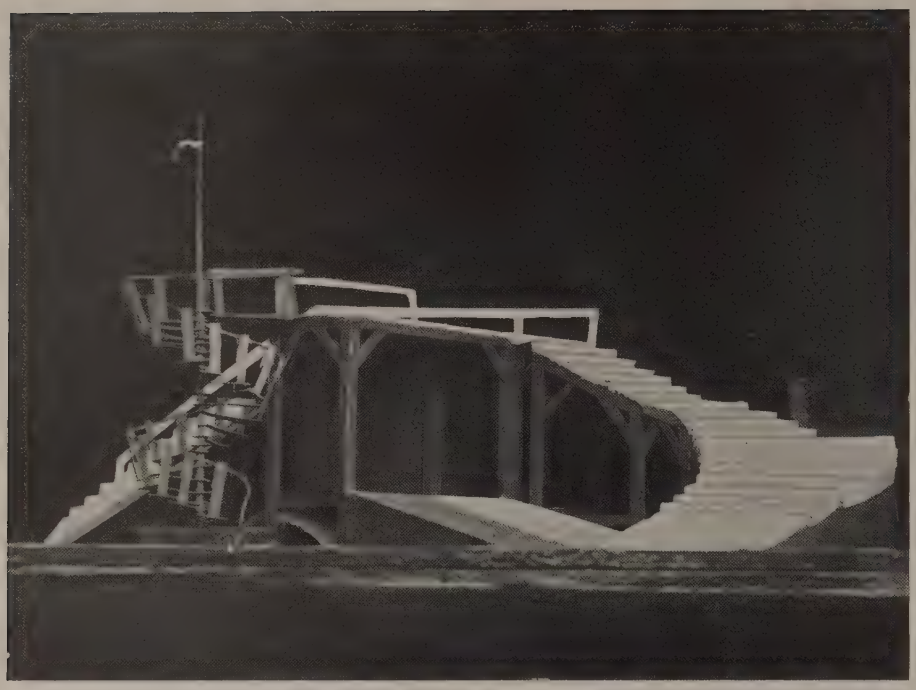
220. G. Jakuloff: Kostümskizze zu „Der Verführer von Sevilla“.

221. G. Jakuloff: Kostümskizze zu „Der Verführer von Sevilla“.

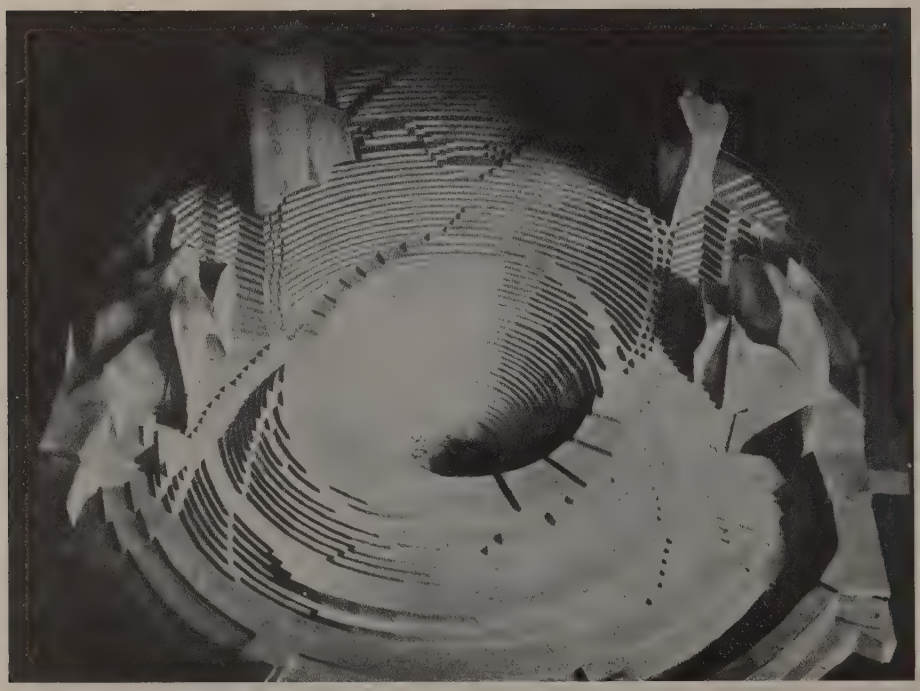
360. Mayerhold-Theater: „Der Lehrer Bubus“. Detail der Szenerie.



361. Max Reinhardt: „Ödipus“. Szen. Detail.



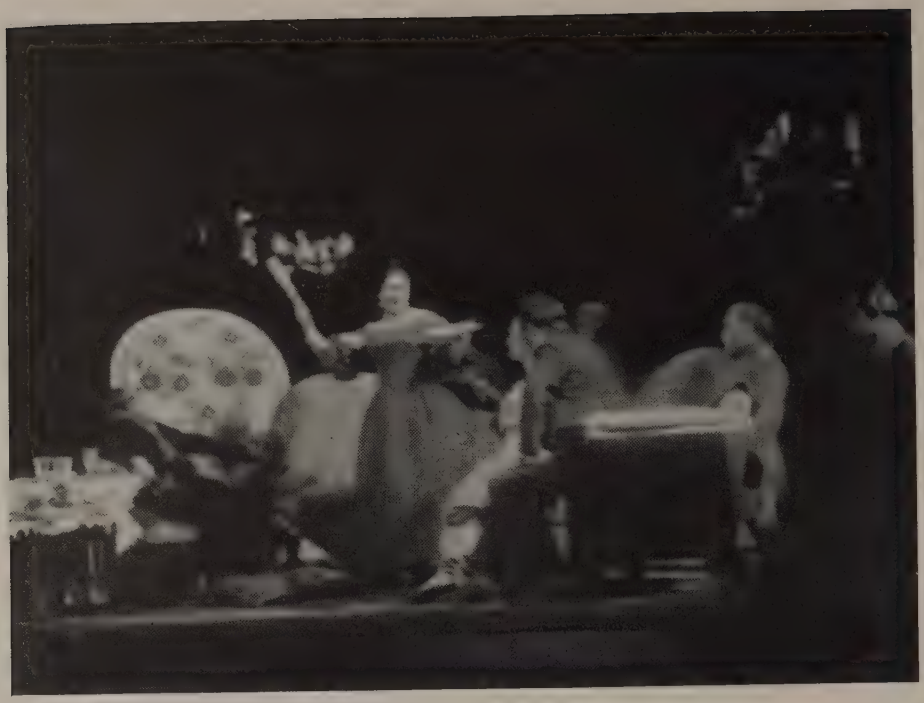
362. Karlheinz Martin. „Franziska“ (1923). Raumbühne.
Modell der Nationalbibliothek, Wien.



363. Max Reinhardt-Normann Bel-Geddes: Raumtheater zur Aufführung von
Dantes „Göttlicher Komödie“.

364. Mayerhold-Theater: „Der Revisor“. Text von Gogol, Bearbeitung von V. Mayerhold und M. Koreneff in 15 Episoden. Modell in der Sammlung des Theaters. Chlestakoff (Garin), Anna Andrejevna (Zenaïda Reich).

365. Mayerhold-Theater: „Der Revisor“. Anna Andrejevna (Zenaïda Reich) und die Offiziere.



366. Mayerhold-Theater: „Der Revisor". Szene der Anna Andrejevna. Aufnahme Dr. Gregors während des Spieles.

367. Mayerhold-Theater: „Der Revisor". Aufnahme Dr. Gregors während des Spieles.

222. Kammertheater, Moskau: „Salome". Modell der Nationalbibliothek, Wien.

223. Fomina: „Galilei". Modell der Nationalbibliothek Wien.

224. Zenaïda Mayerhold.

225. Alice Koonen.

Inszenierungsstudien von Leningrad. Wiener Operette

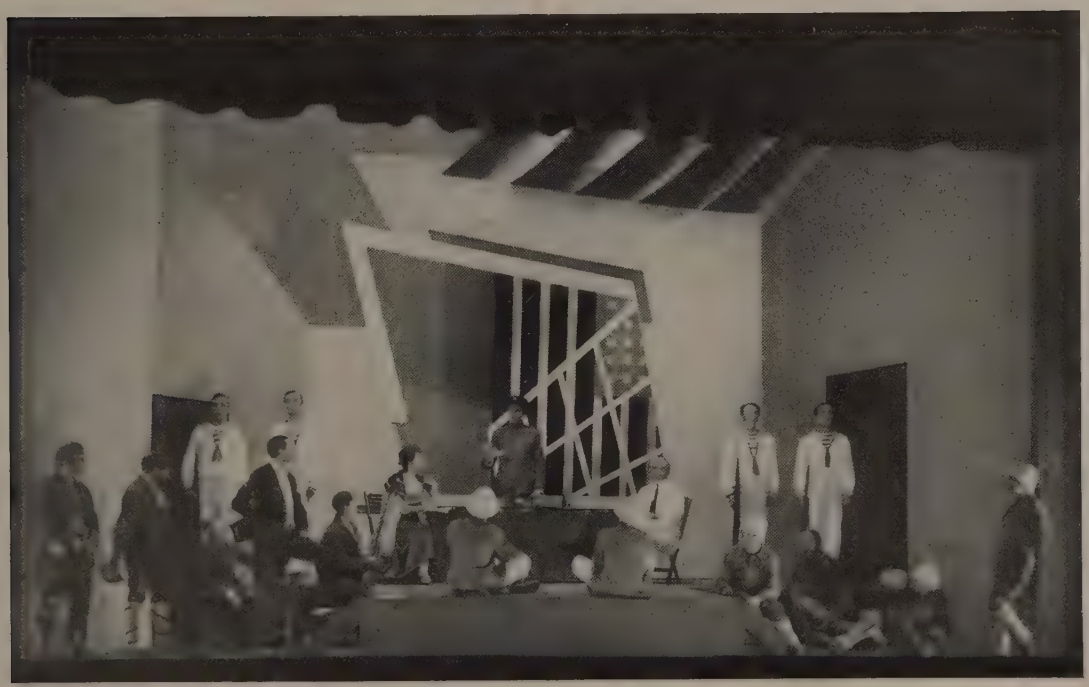
226. Experimentaltheater, Leningrad: „Die ungöttliche Komödie".

227. Experimentaltheater, Leningrad: „Die ungöttliche Komödie".

228. Experimentaltheater, Leningrad: „Die ungöttliche Komödie“.

229. Szenenbild aus einem Leningrader Theater.

230. Leningrad: Eine Szene aus dem Schauspiel „Marokko“.



231. Szene aus dem Schauspiel „Marokko“.

232. Leningrad: Szene aus dem Schauspiel „Marokko“.

233. Szenenbild aus einem Theater in Leningrad: „Der unglückliche Eugen“.

234. Szenenbild: „Der unglückliche Eugen“.
Leningrad. Schattendetail.

235. Szenenbild aus einem Leningrader Theater.

236. A. N. Feon: „Eva“ (Léhar). I. Akt. Michailowtheater.

237. „Eva“ (Léhar). II. Akt. Ballszene. Michailowtheater.

238. „Eva“ (Léhar). III. Akt.

Entfaltung des Architekturstiles (Barockinnervation)

239. B. Matrunin: „Der grüne Kakadu".

240. B. Matrunin: „Der Widerspänstigen Zähmung". Bühnenaufbau.

241. B. Matrunin: Kostümskizzen zu „Eugen Onegin".

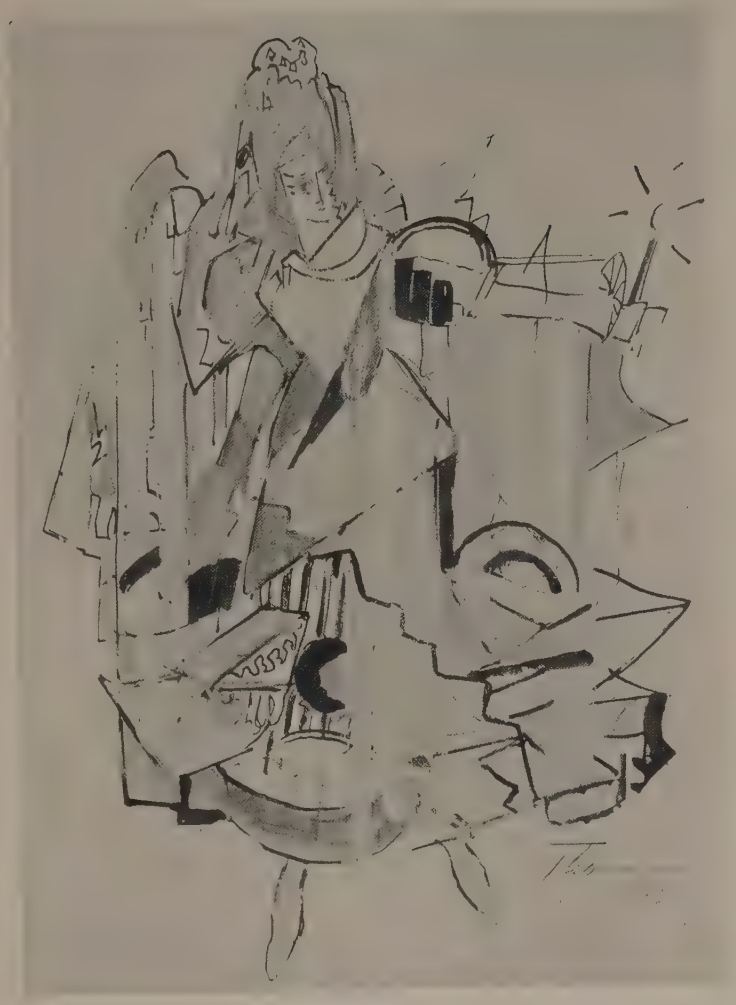
242. B. Matrunin: „Eugen Onegin".

243. B. Matrunin: Kostümmodelle zu „Der Widerspänstigen Zähmung".

244. B. Matrunin: Kostümskizze zu „Die Unsichtbare".

245. B. Matrunin: Kostümskizze zu „Der Widerspänstigen Zähmung".

246. B. Matrunin: Kostümskizze zu „Der Widerspänstigen Zähmung".



247. B. Matrunin: Kostümskizze zu „Der Unsichtbare".

248. B. Matrunin: Kostümskizze zu „Der Unsichtbare".

249. B. Matrunin: Kostümskizze zu „Der steinerne Gast“.

250. B. Matrunin: Kostümskizze zu „Der steinerne Gast“.

251. B. Matrunin: Kostümskizze zu „Der steinerne Gast“.

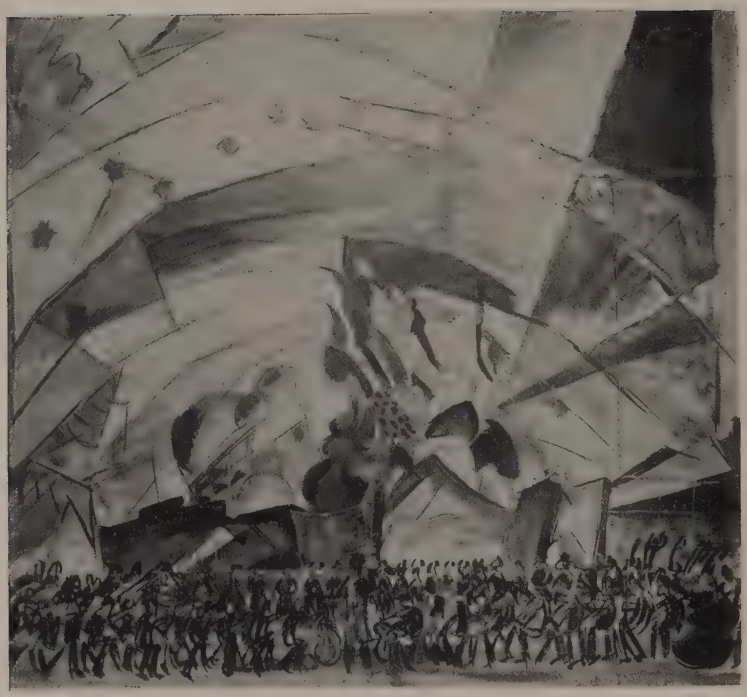
252. B. Matrunin: Kostümskizze zu „Gewitter“.

253. B. Matrunin: Kostümskizzen zu „Eugen Onegin“.

254. F. Fedorowski: „Choswantschina“.

255. O. Amosowa: „Suche, so wirst du finden“.

256. J. Sawadski: „Das Wunder des heiligen Antonius“.



257. A. Lentuloff: Entwurf zum „Prometheus“.

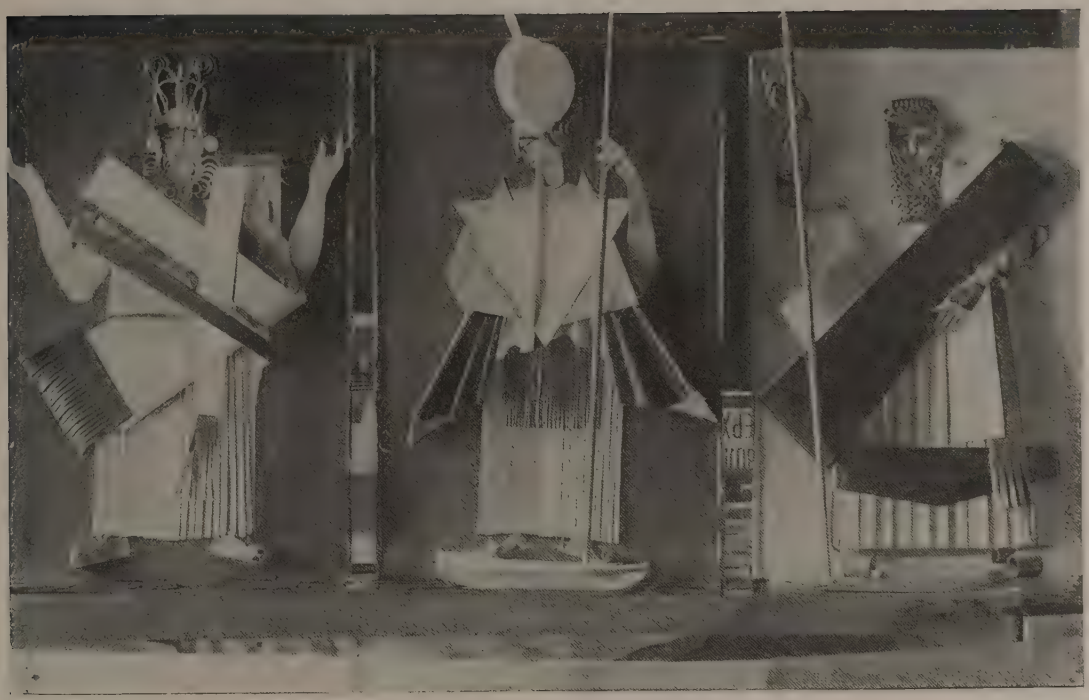
258. B. Lentuloff: „Das Gewitter“.

259. A. Lentuloff: „Hoffmanns Erzählungen“.

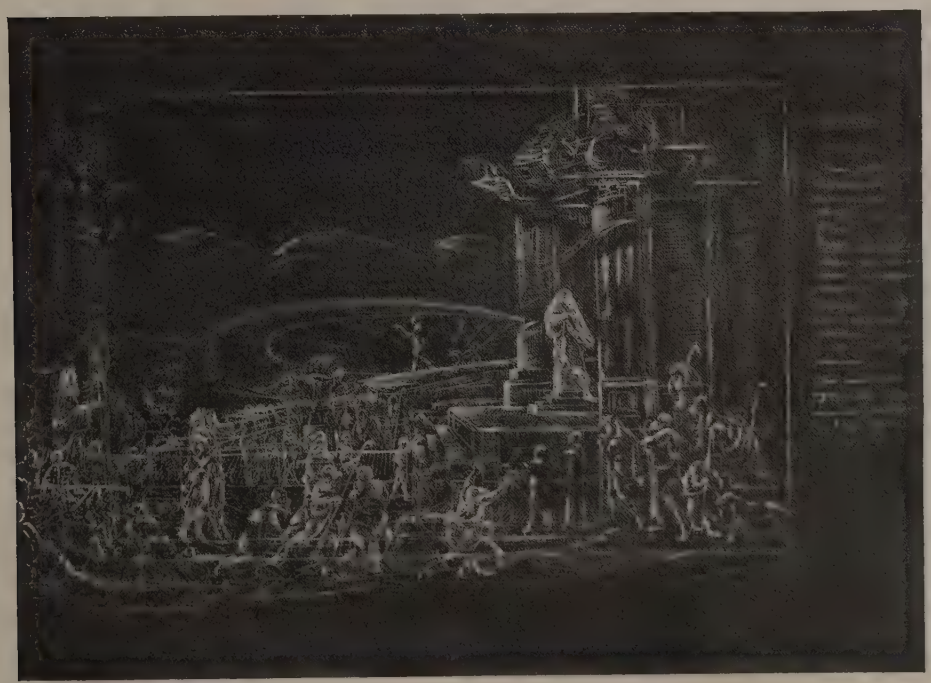
260. A. Lentuloff: „Der Dämon“.

261. A. Lentuloff: „Hoffmanns Erzählungen". Kostümskizze.

262. A. Lentuloff: „Hoffmanns Erzählungen". Kostümskizze.



263. B. Ferdinandoff: Kostüme zu „König Ödipus“.



264. G. Jakuloff: „König Ödipus“. Dekorationsentwurf.

265. Jakob Jakowleff (Mayerhold-Theater).

266. N. Pelenkin: „Das Kaffeehaus“.

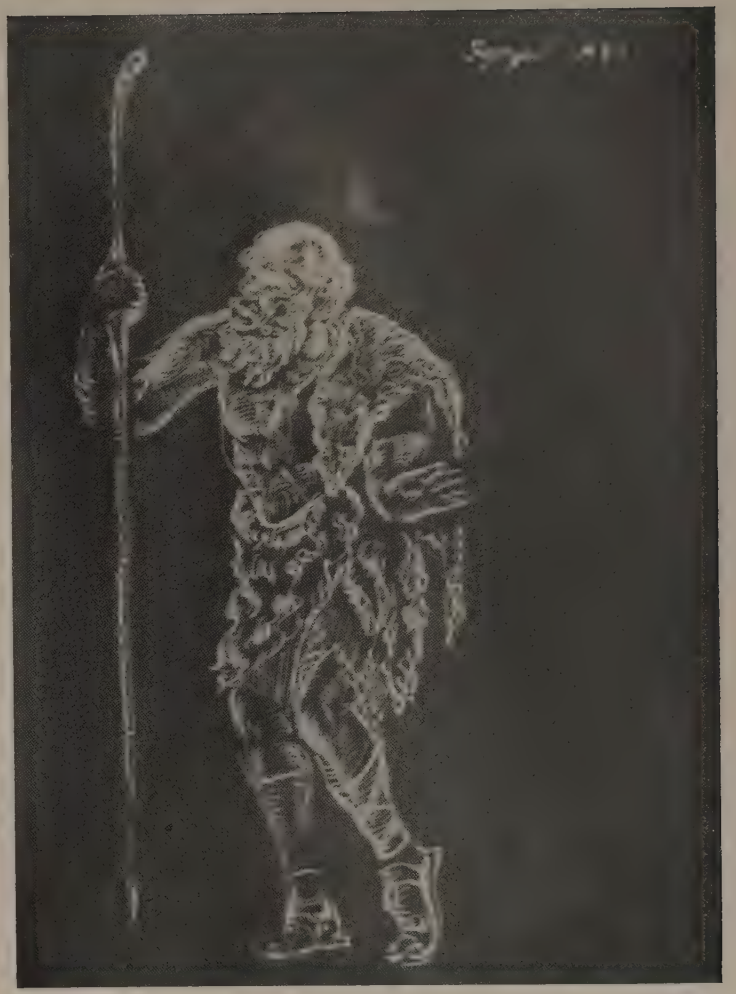
267. N. Pelenkin: Kostümskizze zu „Das Kaffeehaus“.

268. N. Pelenkin: Kostümskizze zu „Das Kaffeehaus“.

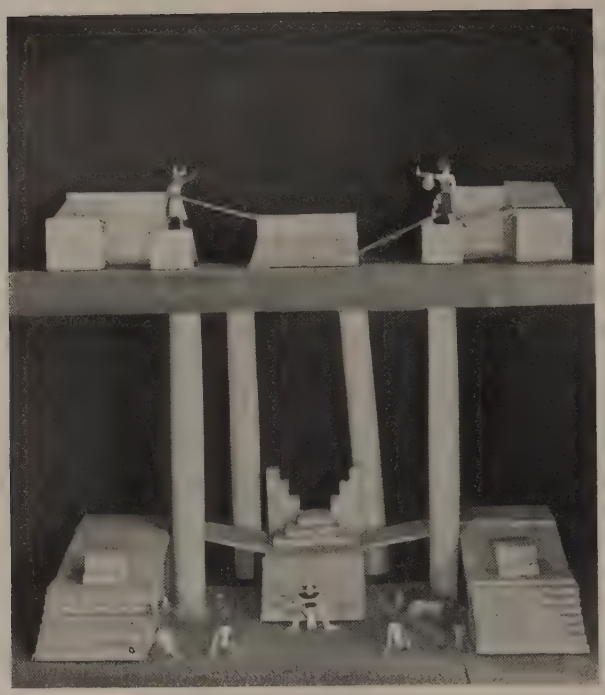
269. G. Jakuloff: Kostümmodelle zu „Rienzi“.

270. G. Jakuloff: Kostümskizze zu „Ödipus“.

271. G. Jakuloff: „Ödipus“. Kostümskizze.

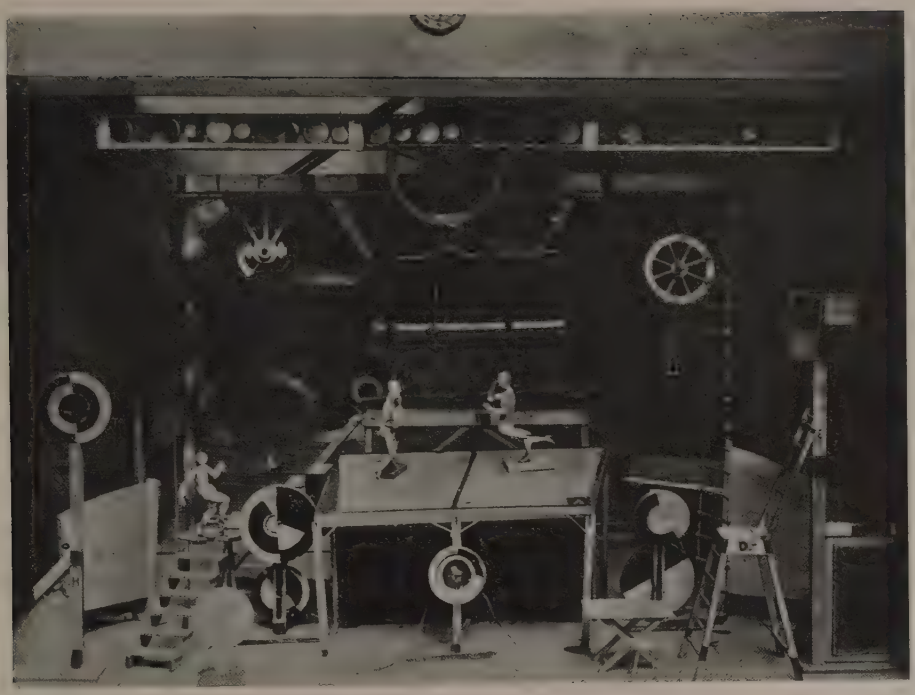


272. G. Jakuloff: „Ödipus“. Kostümskizze.



273. Experimentaltheater: Josephs-Ballett. Modell im Mus. Bachr., Moskau.

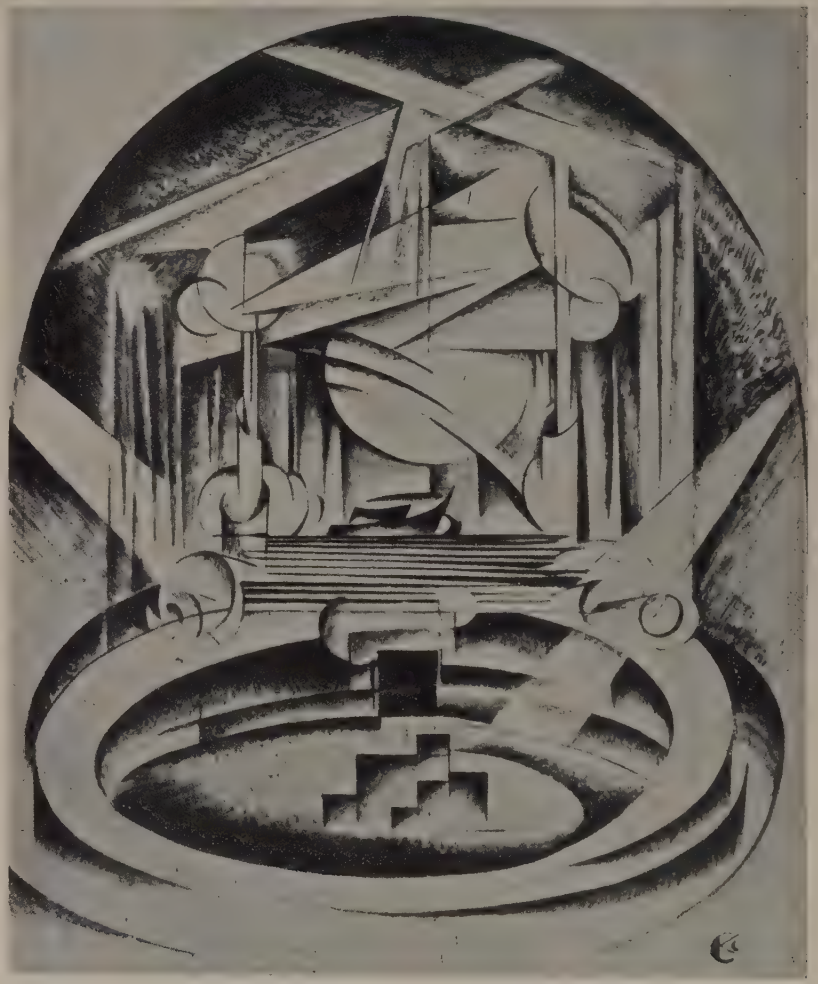
274. G. Jakuloff: Kostümmodelle zu „Rienzi".



275. G. Jakuloff: Dekoration zu „Le pas d'acier".

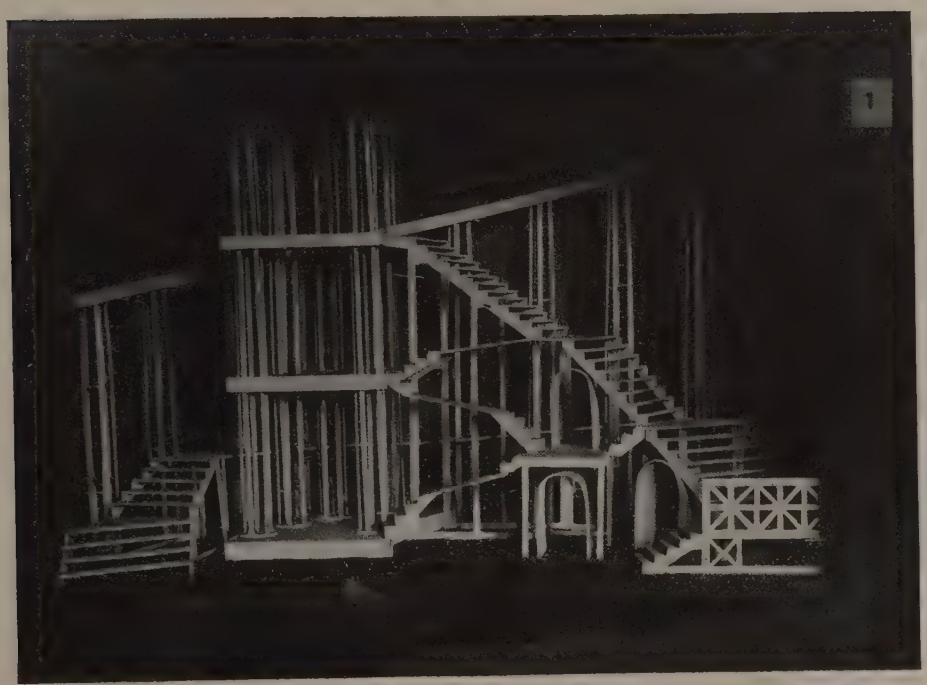
276. G. Jakuloff: Szenerie zu „Der ewige Jude".

277. Aus Cod. Slav. 5 der Nationalbibliothek Wien: Apokalypse.

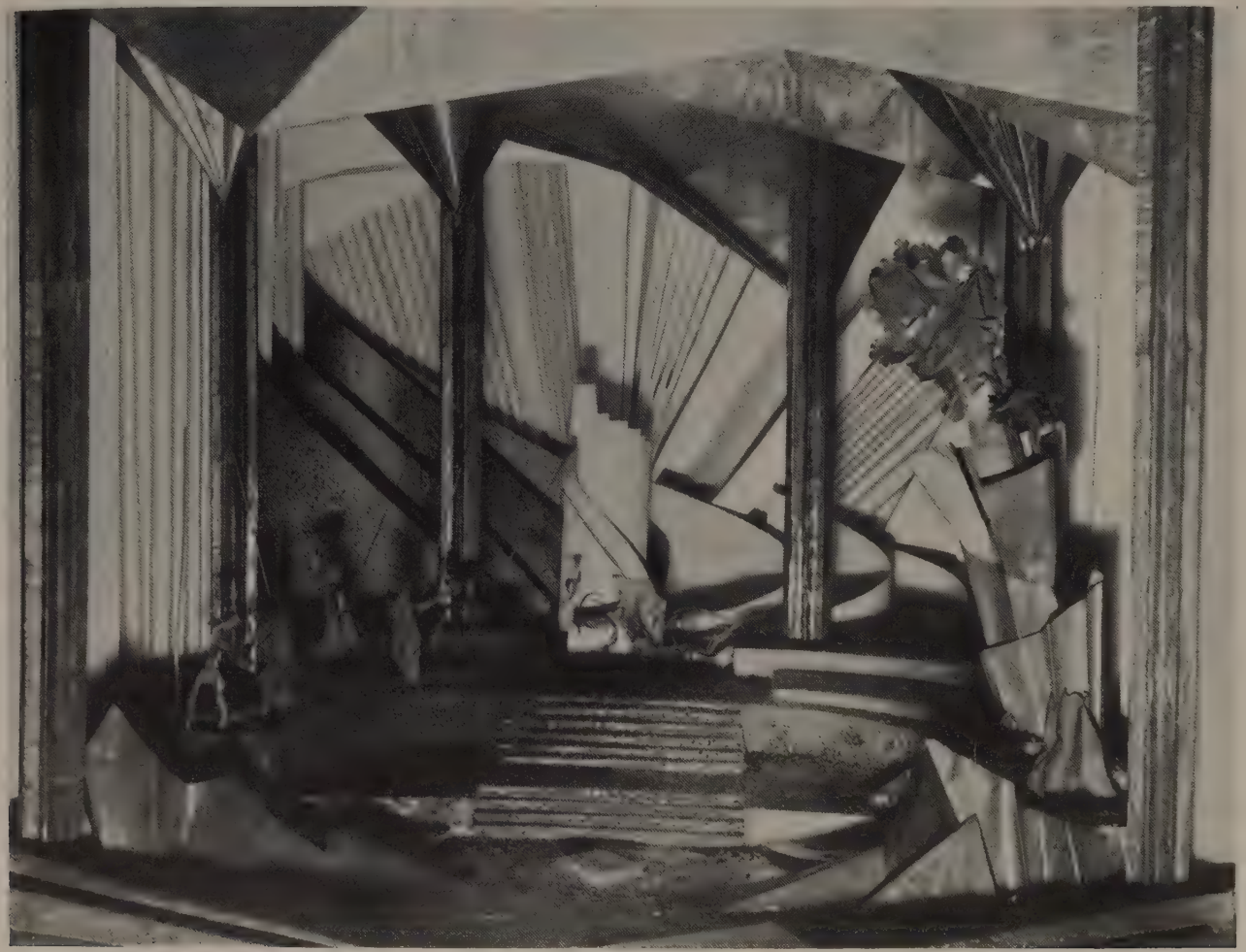


278. Samoschewadoff: Mysterium Buff.

279. Jakuloff: Bühnenentwurf.



280. O. Amosoff: „Julius Cäsar". Bühnenmodell.



281. Akademisches Staatstheater: „Lohengrin“. Mus. Bachr., Moskau.

282. O. Winogradowa: Kostümmodell zu „Lohengrin".

283. O. Winogradowa: Kostümmodell.

284. A. Fomina: „Galilei". Bühnenmodell. (Vgl. Fig. 223.)

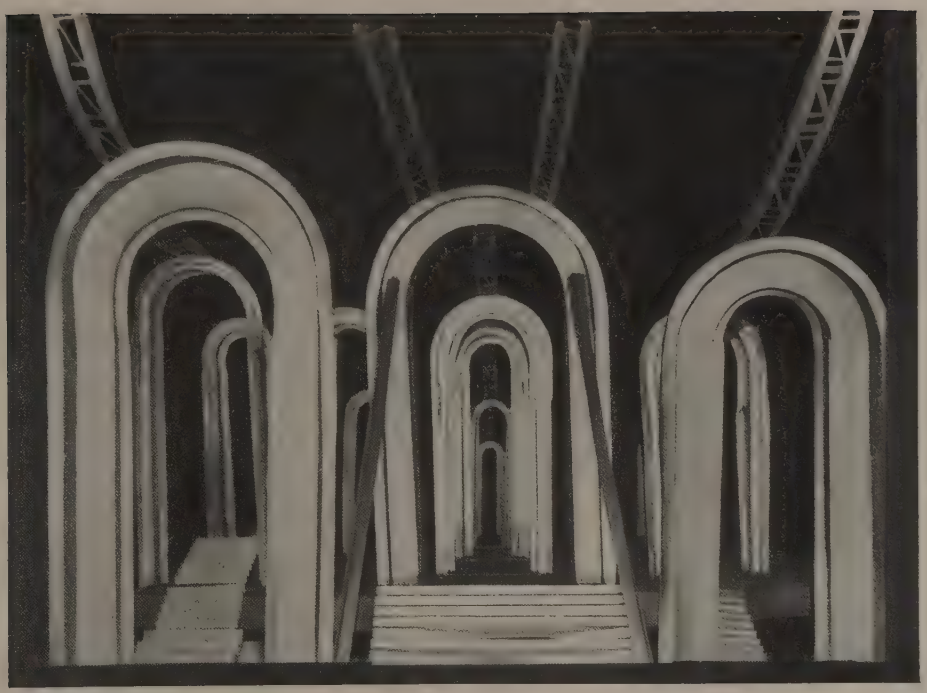
285. F. Federowski: „Schisel". Ballet. Neues Akademisches Staatstheater.

286. F. Federowski: „Carmen“.

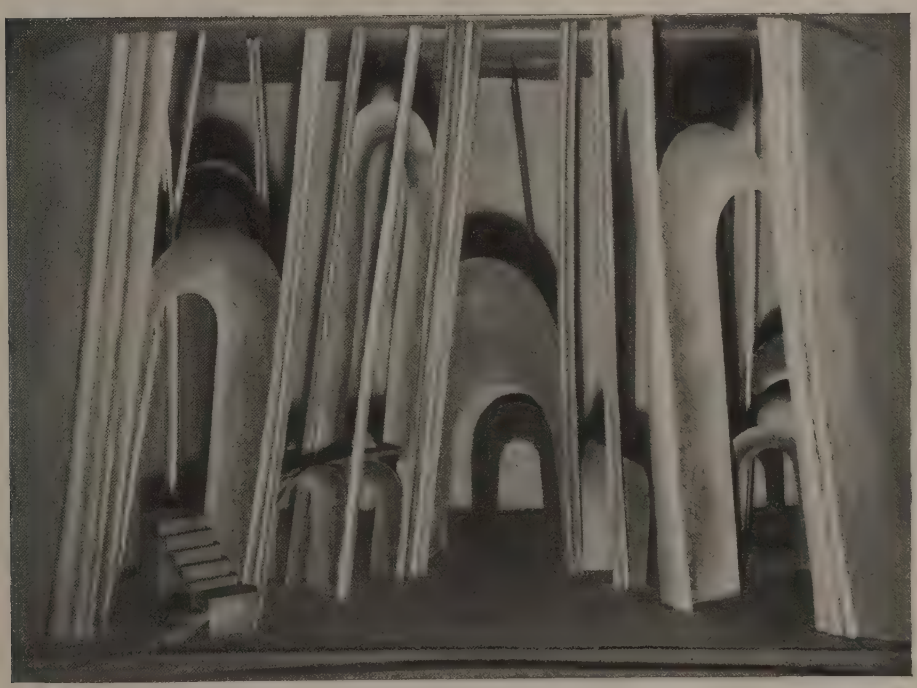
287. F. Federowski: „Lohengrin“.

288. J. Rabinowitsch: „Der Revisor“.

289. Fedorowski: „Choswantschina“. Djaghileff-Theater, Paris.



290. A. Rabinowitsch: „Aëlitta". Filmkonstruktion. Mus. Bachr., Moskau.



291. A. Rabinowitsch: „Carmen". Bühnenkonstruktion. Mus. Bachr., Moskau.

292. Modell des Mus. Bachr., Moskau.

293. B. Matrunin: „Gewitter". Studio Schaljapin.

294. A. Fomina: „Faust“.

295. G. Jakuloff: „Rienzi“.

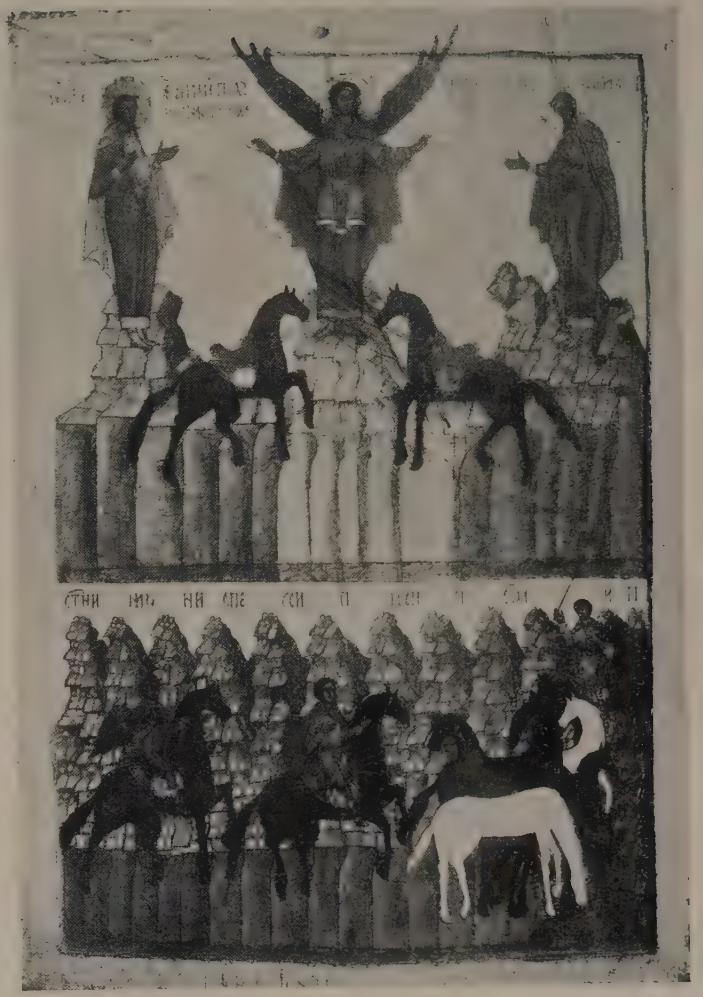
296. M. Andrejenko: Konstruktion. Bes.: Nationalbibliothek, Wien.

297. M. Andrejenko: Konstruktion.

298. M. Andrejenko: Figurinen.

Gegenströmung und beginnende Analyse (Gothische Innervation)

299. Cod. Slav. 5. pag. 84 v. Apokalypse. Nationalbibliothek.

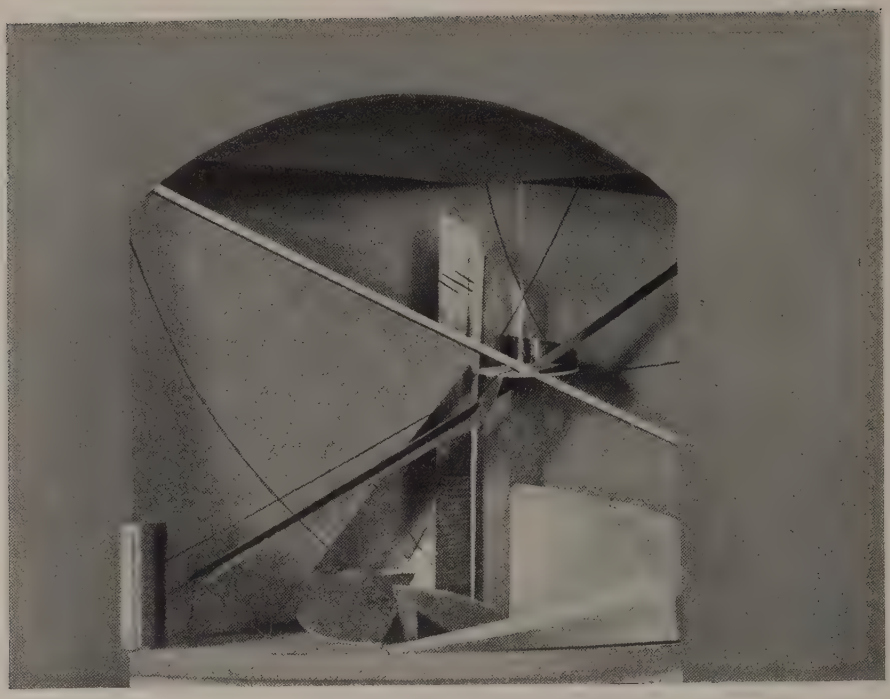


300. Ikon: Figuraler und gegenständlicher Hintergrund (XVII. Jahrhundert).

301. W. Kandinski: Aquarell. Albertina, Wien.

302. Matrunin: Dekorativer Entwurf.

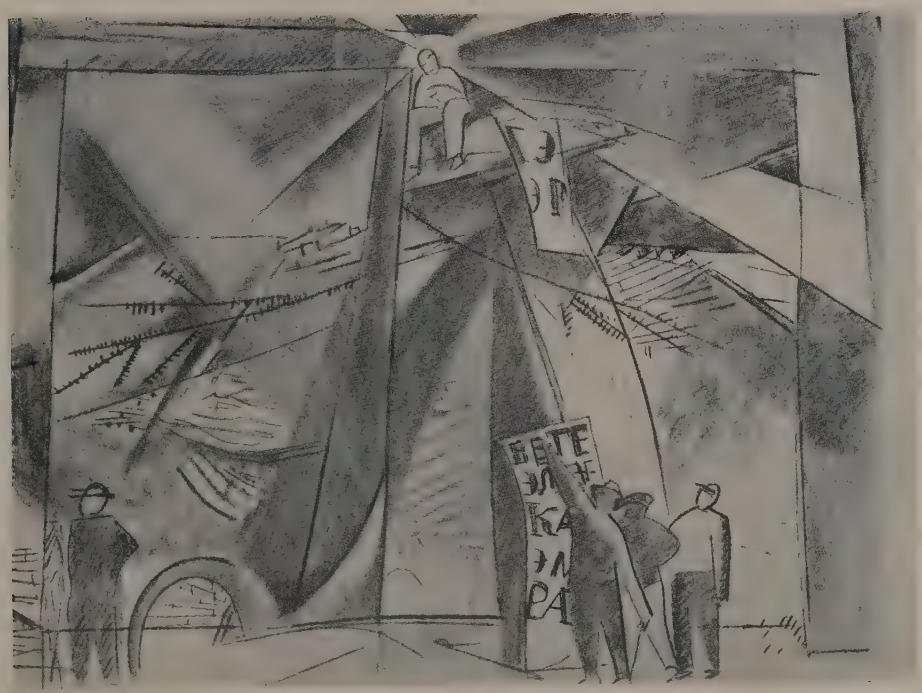
303. N. Pelenkin: „Karneval". Dekorativer Entwurf.



304: Tatlin: Bühnenmodell.

305. B. Wialkoff: „Der Graf von Monte Christo".
Konstruktion.

306. Tatlin: Dekorationsmodell.



307. Tatlin: Dekorationsentwürfe für eine revolutionäre Bühne.

Kleinbühnen im analytischen System

308. Wachtangoff auf dem Totenbett.

309. Wachtangoff: „Die Spinne". Mus. Bachr., Moskau.

310. Wachtangoff: Prolog der „Turandot“.

311. Wachtangoff: „Turandot“. Vor dem Vorhang.

312. Wachtangoff: „Turandot“. Bewegungsdetail.

313. Wachtangoff: „Turandot“. Gesamtszene.

314. Wachtangoff-Niwinski: „Turandot“. Szen. Aufbau.

315. Wachtangoff: „Prinzessin Turandot“. Szen. Detail.

316. Wachtangoff-Theater: Kostüm des Prinzen Kalaf.

317. Michael Tschechoff.

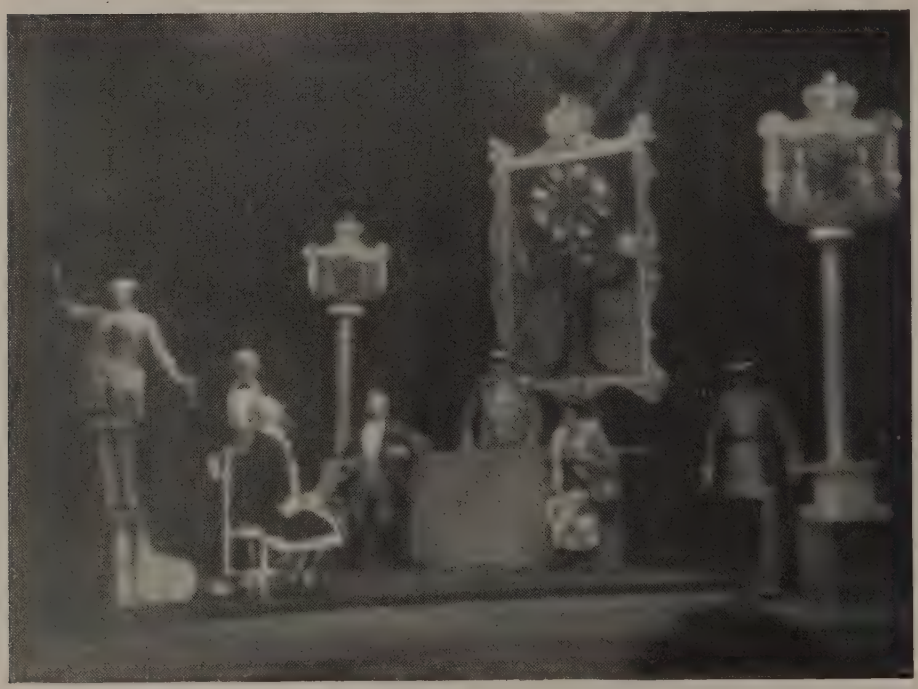
318. Wachtangoff-Theater: „Turandot“. Skirina-Szene.
Aufnahme Dr. Gregors während der Aufführung.

319. Künstlertheater. J. Rabinowitsch: „Lysistrata“.

320. A. Rabinowitsch: „Weisheit ist gut, Glück ist besser“.

321. A. Rabinowitsch: „Der Zauberer“. Jüd. Kammertheater.

322. M. Chagal: „Die Agenten“. Jüd. Staatskammertheater.



323. Jüdisches Kammertheater: „Trouadec“. Aufnahme Dr. Gregors während der Vorstellung.

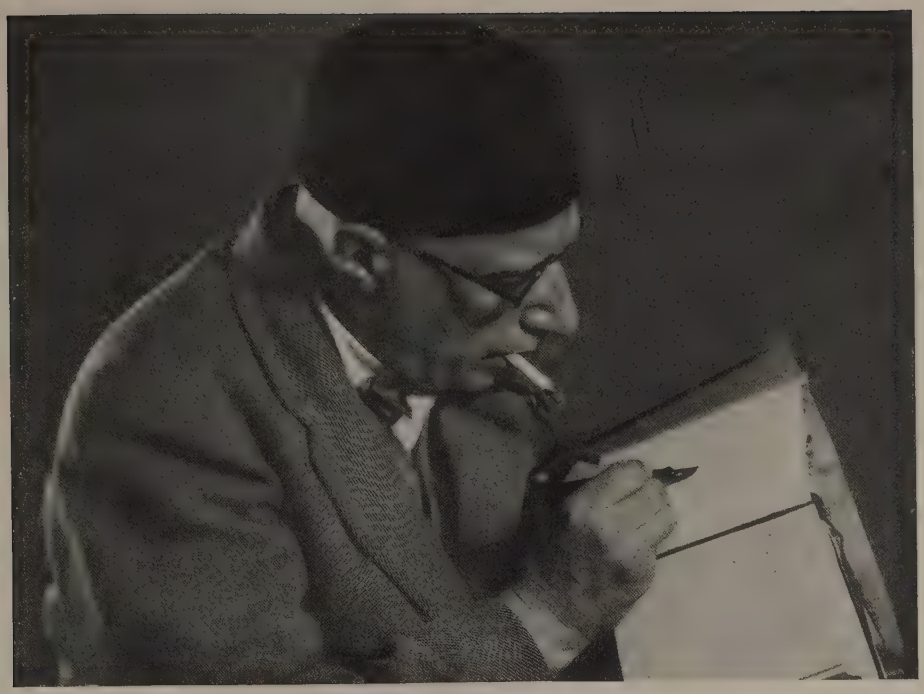
324. Habima-Theater: „Dybuk". Berliner Gastspiel. Phot. Dr. Hans Böhm.

325. Habima-Theater: „Dybuk". Berliner Gastspiel. Phot. Dr. Hans Böhm.

326. Habima-Theater: „Dybuk“.

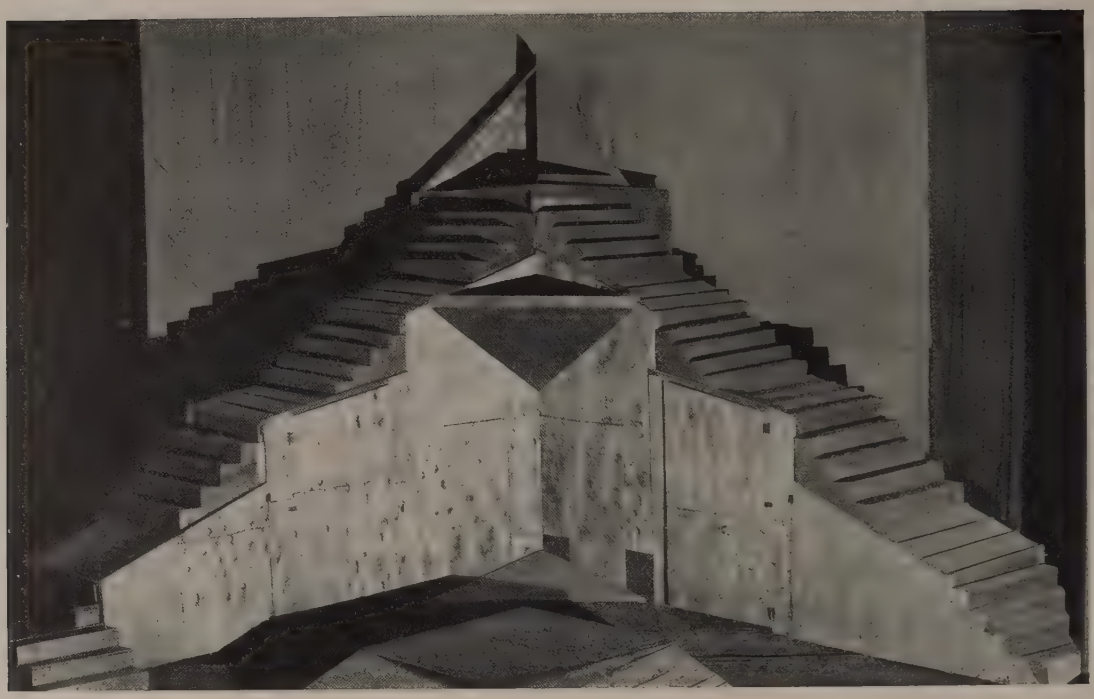
327. Habima, Moskau: „Dybuk“.

Großbühnen im analytischen System



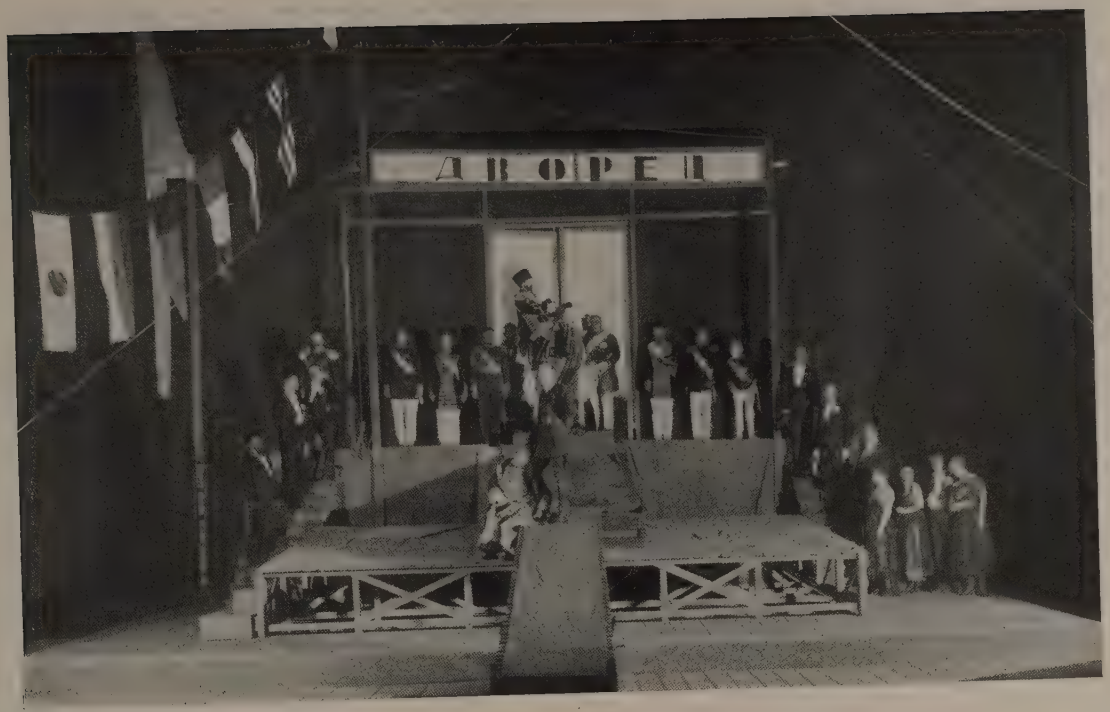
328. Vsevolod E. Mayerhold.

329. Theater der Revolution.
W. Schestakoff: „Die einträgliche Stelle".



330. Entwurf für „irgendwelche“ Revolutionsstücke.

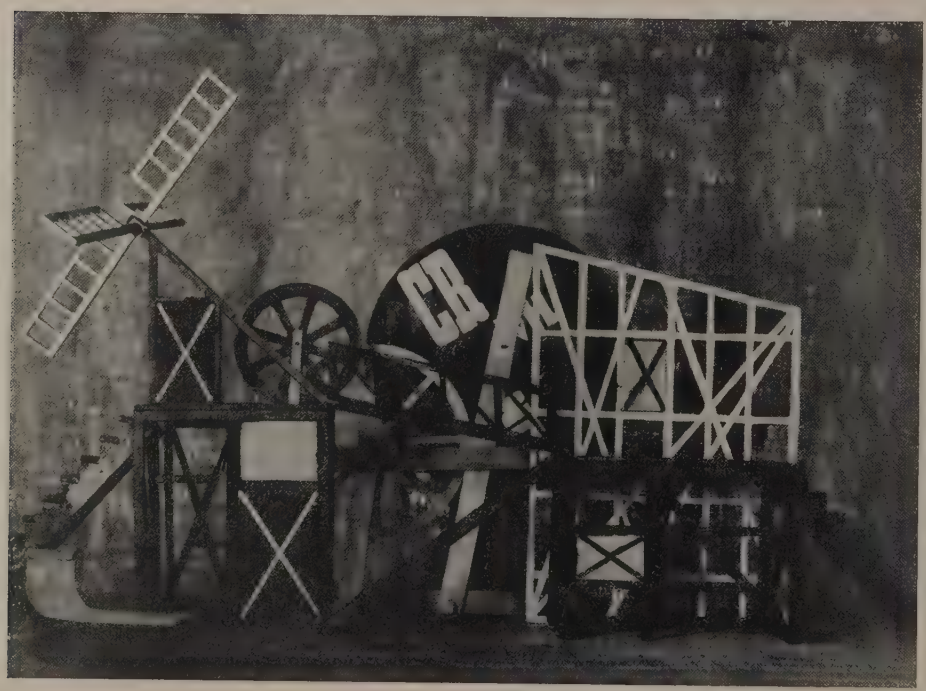
331. Theater der Revolution. W. Schestakoff: „Spartakus“. Bewegungsdetail.



332. Theater der Revolution. N. Komardukoff: „Die Rückkehr Don Juans".

333. Mayerhold-Theater: „Don Juans Wiederkehr".

334. Mayerhold-Theater: „Der großmütige Hahnrei“ von Crommelynk. Aufgeführt 1922.



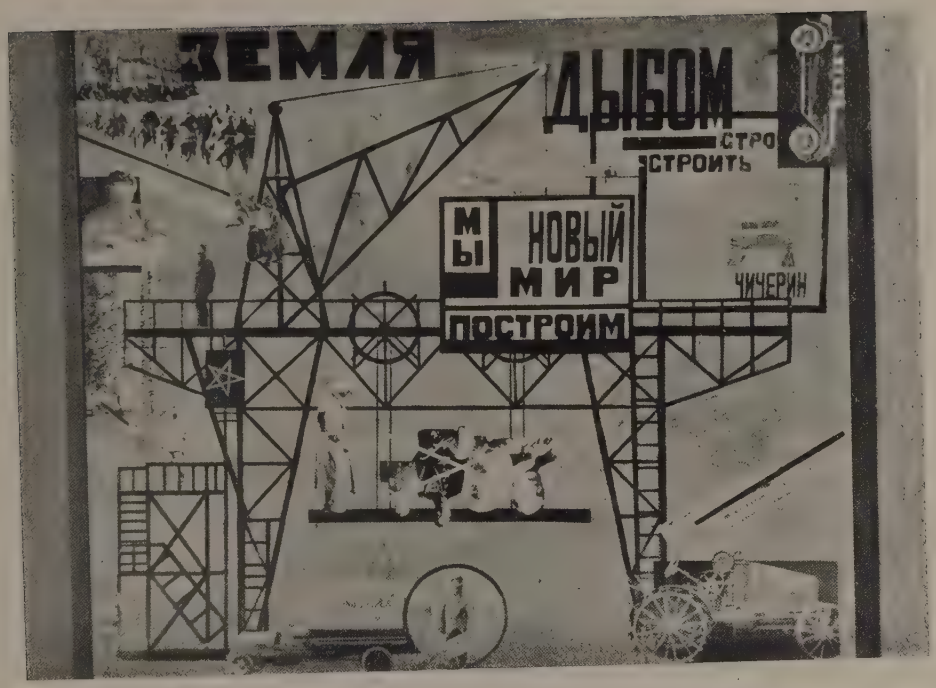
335. Mayerhold-Theater: „Der großmütige Hahnrei“.

336. Mayerhold-Theater:
„Der gehörnte Ehemann". Bewegungsstudie.

337. Mayerhold-Theater: „Tarelkins Tod". Bewegungsdetail.

338. Mayerhold-Theater: „Tarelkins Tod“. Maschinerie.

339. Mayerhold-Theater: „Tarelkins Tod“. Szen. Detail.



340. Mayerhold-Theater: Hintergrund zu „Die Erde bäumt sich".

341. Mayerhold-Theater: Kostümentwurf für den „Hochmütigen Hahnrei".

342. Mayerhold-Theater: „Die Erde bäumt sich". Bewegungsdetail.

343. Mayerhold-Theater: „Die Erde bäumt sich". Szen. Detail.

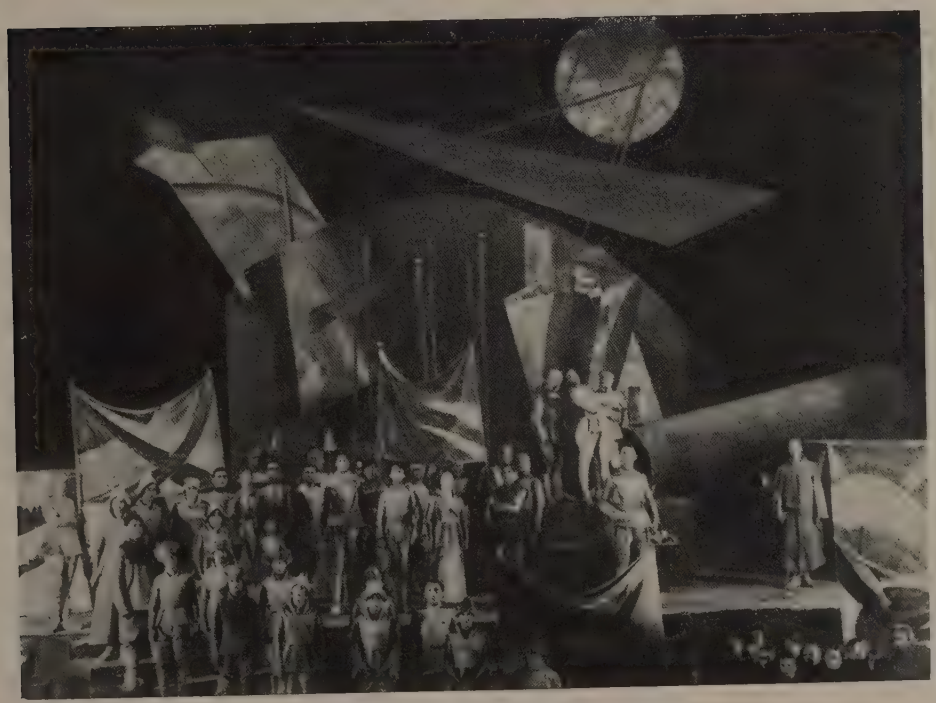
344. Mayerhold-Theater: „Trust D. E.“.

345. Mayerhold-Theater: „Trust D. E.“. Bewegte Wände.

346. Mayerhold-Theater: „Trust D. E.“. Szen. Detail: In der Wüste.

347. Mayerhold-Theater: „Trust D. E.“. Szene in Berlin.

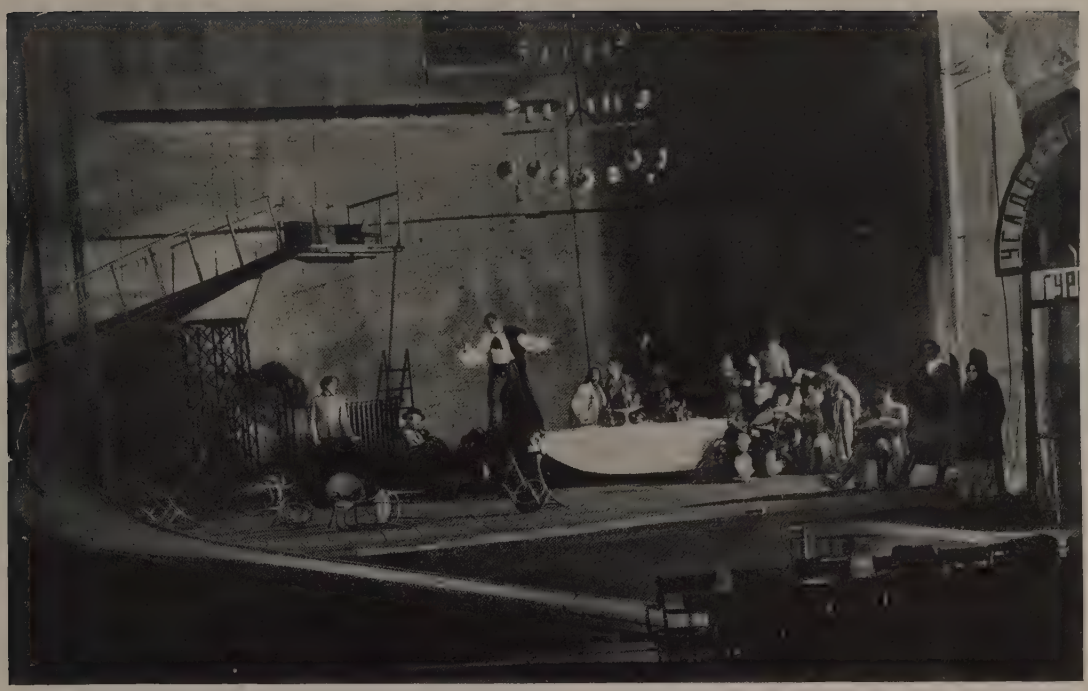
348. Mayerhold-Theater: „Die Morgenröte“. Vor den Toren der Stadt.



349. Mayerhold-Theater: „Die Morgenröte“. Szen. Detail.

350. Mayerhold-Theater: „Die Morgenröte". Bewegungsdetail.

351. Mayerhold-Theater: „Die Morgenröte". Schlußszene.



352. Mayerhold-Theater: „Der Wald“ von Ostrowski. (Aufgeführt 1924.)

353. Mayerhold-Theater: „Der Wald“. Peter und Aksiuscha (Zenaïda Reich).

354. Mayerhold-Theater: „Der Wald“. Akrobatisches Detail.

355. Mayerhold-Theater: „Der Wald“. Peter und Aksiuscha (Zenaïda Reich).

356. Mayerhold-Theater: „Das Mandat“ von Nik. Erdmann. (Aufgeführt 1925.)

357. Mayerhold-Theater: „Mandat“ von Nik. Erdmann. Szen. Detail, III. Akt.

358. Mayerhold-Theater: „Der Lehrer Bubus“. III. Akt, Schlußszene.

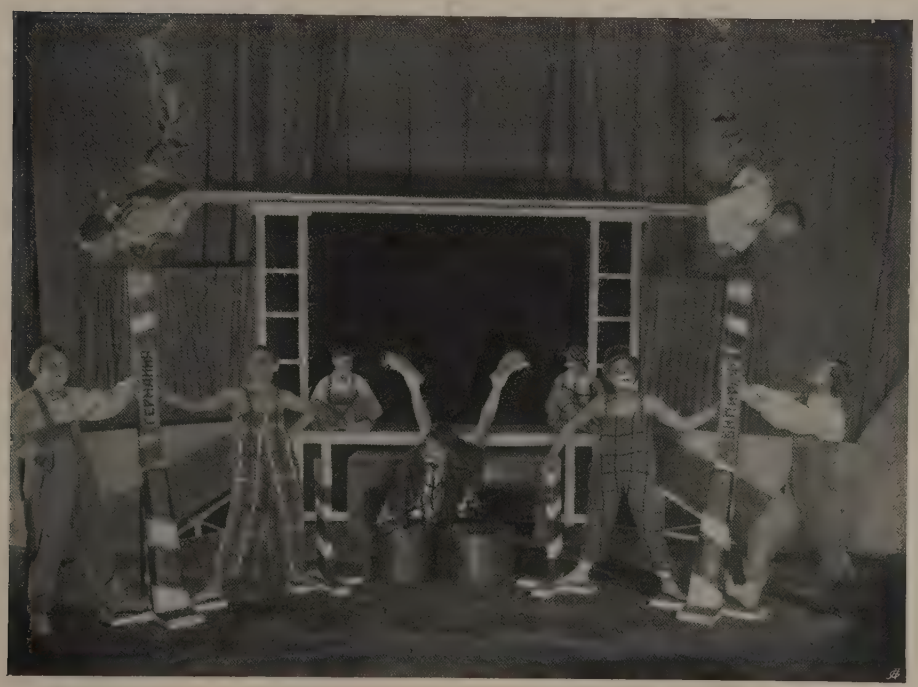
359. Mayerhold-Theater: „Der Lehrer Bubus“ von Fayko. (Aufgeführt 1925.)

368. Mayerhold-Theater: „Der Revisor“.

369. Mayerhold-Theater: „Der Revisor“. Bestechungsszene.

Proletkulttheater, Akrobatik und Clownerie

370. Primitives Raumtheater im Orient.



371. Szene aus einem Stück von Ostrowski. Regie: Eisenstein.

372. Proletkult-Bühne: Inszenierung eines Stückes von Ostrowski.

373. Proletkult-Bühne: Inszenierung eines Stückes von Ostrowski.
(Bearbeitungen klassischer Stücke.)

374. Proletkultur: „Die Abreise nach dem Ausland".

375. Clownerie. Regie: Eisenstein.

376. Das akrobatische Theater: „Der Selbstmord des Helden“.

377. Der Zuschauerraum des Marientheaters.

378. Ukrainische Arbeiter im Publikum einer Chorauffführung.

379. Aus der Filmaufnahme: „Der Raub des Tagebuches“. Regie: Eisenstein.

380. Arbeiter einer Lackfabrik führen ein Stück von Molière auf.

Massentheater

381. „Le Triomphe du Peuple français“. Entwurf von David. Paris, Musée Carnavalet.

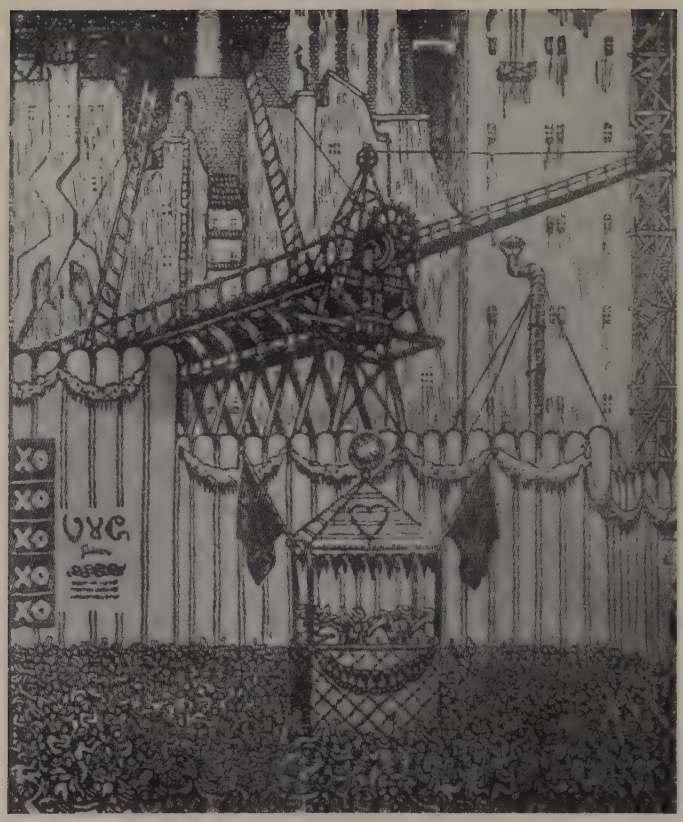
382. De Machy: „Das Fest des Höchsten Wesens, 1794". Musée Carnavalet, Paris.

383. Naudet: „Fête de l'Etre suprême". Paris, Musée Carnavalet.

384. De Machy: „Fête de l'Unité". Musée Carnavalet, Paris.

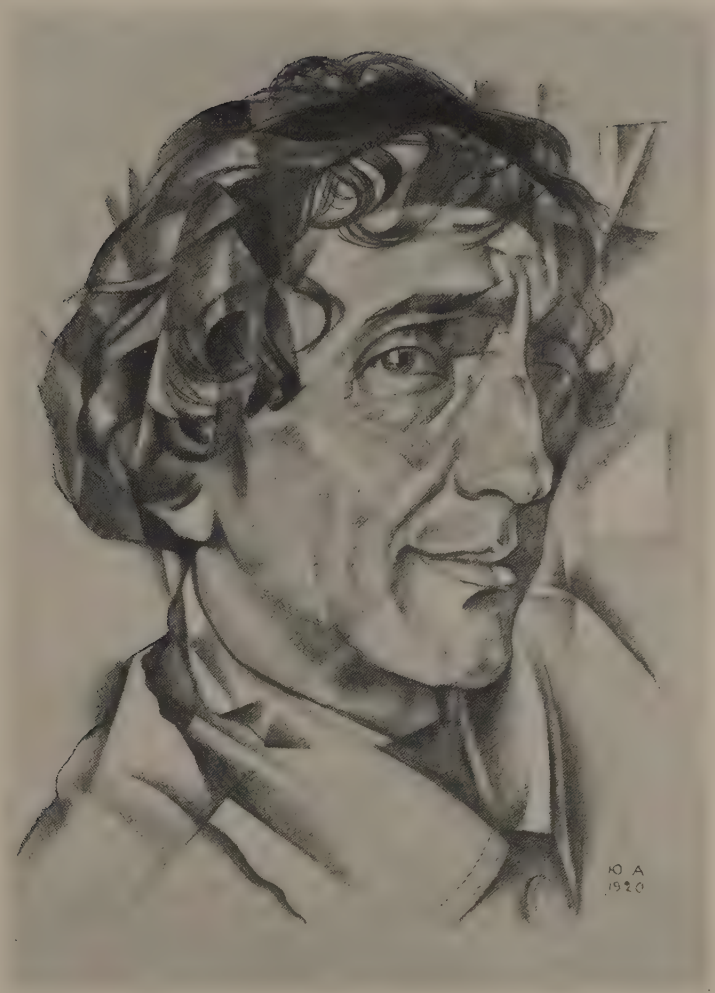
385. Modell für das Massenfest „Kampf und Sieg“.

386. Modell für das Massenfest „Kampf und Sieg“. (Andere Version.)



387. Entwurf für ein Massentheater.

388. Agitation im Zirkus.



389. N. Ewreïnoff. Zeichnung von Annenkoff.

390. Tribünen vor dem Winterpalais.

391. Arbeit an den Tribünen vor dem Winterpalais.

392. Die theatralische Erstürmung des Winterpalais: Die „weiße“ Tribüne.

393. Die „rote“ Tribüne.

394. Weiße Tribüne.

395. Verbindungsbrücke zwischen beiden Tribünen.

396. Defilierung der Truppen vor der „weißen Regierung".

397. Ausfahrende Militärautos.

398. Die Bourgeoisie.

399. Das Frauenbataillon.

400. Kerenskis Flucht.

401. Angriff der roten Truppen.

402. Der Entscheidungskampf.

403. Siegreiche Militärautos.

404. Eine Theaterausstellung in Moskau.

405. Ausstellung für Theaterdekorationskunst, Moskau.

Inhalt

Methodischer Teil

Einleitung 9
Kurven des theatralischen Geisteslebens — Systematische und Spezialarbeit 11
Hypothese eines mittelalterlichen Theaters — Spätere religiöse Formen — Wandertruppen und beginnende Autochthonie 12
Zeitgenössische Festliteratur 16
Theater und Ikonenmalerei — Theater und Miniaturistik 17
Methodik des Leibeigenentheaters 21
Der russische Schauspieler 23
Die kaiserlichen Theater 24
Methodik der Bühnen Stanislawskis 27
Methodik des Balletts — Léon Bakst, Technik und Stoffe 33
Léon Bakst, Symbolismus und Nachfolge 35
Kleinkunst und Kabarett 37
Grundlagen des Willens zum Theater 38
Methodik des „entfesselten Theaters“ 40
Die Konsequenz des Raumsymbolismus: Architekturtheater 44
Vereinfachung (Rückläufigkeit) des Raumsymbolismus — E. Wachtangoff 45
Kleintheater in der Folge Wachtangoffs 47
Mayerhold 48
Fortschreitende Analytik 51
Methodik des Massentheaters 53
Grenzen der Analysis 55

Historischer Teil

Einleitung 59
Das Theater der Zaren 62
Das Theater des Adels 71
Das Theater des Bürgertums 78
Das Theater des Volkes 101
Abbildungs-Verzeichnis 125
Namens-Register 135

Alle Rechte vorbehalten. Printed in Germany.
Copyright 1928 by Amalthea-Verlag in Wien.
Gedruckt in der Holländischen Antiqua
aus dem Jahre 1670 von der Offizin
W. Drugulin in Leipzig.
Klischees: Angerer & Göschl in Wien.

Stechert-Hafner
Inc.
31 E. 10 St.
New York 3

P6-BYU-879